

Леанід ДРАНЬКО-МАЙСЮК



ГАВАРЫЦЬ ПРА ЖАНЧЫН, НЕ НАЗЫВАЮЧЫ ІХ ІМЁНЫ

З новай прозы

Сёння, 17 траўня, у аптэцы насупраць жанчыны ў белых халатах мылі італьянскія вокны, і над плоскім дахам Нацыянальнага банка леталі галубы. Скрозь прадаваліся бананы, і прадаўшчыцы былі ветлівыя. З газетных старонак асуджана ўсміхаліся шэсць кандыдатаў на прэзідэнцкую пасаду, і з усіх бакоў на стадыён "Дынама" падвозіўся перакуплены тавар... Здаецца, ніштo ў гэтым горадзе не перашкаджала адчуваць, што ў растанні жыццё перажываецца паўней, але ўсё адно захацелася хоць на некалькі дзён пакінуць Мінск. Спадарыня О. ухваліла мой намер: "Едзь. А я буду чакаць навін ад Леты".

Сёння, 18 траўня, я паабяцаў сабе не думаць пра Лету. Аднак усё дарма. Увесь дзень імя Леты жыло на маіх вуснах...

Збегшы па стромкім адхоне ў лагчыну, па дне якой цёк ручай, каля вялізнага валуна я ўбачыў хлопчыка. У ягонай гнуткай постаці і птушыным абліччы таілася насцярожанасць. З-пад стрэшкі белых валасоў блакітна-зялёным святлом свяціліся вочы, а з чырвоных далоняў капалі ў траву празрыстыя кроплі вады.

— У тваёй мамы такія ж вочы, як і ў цябе? — усхвалявана спытаў я.

— Адкуль вы ведаеце?! — яшчэ больш насцярожыўся хлопчык.

— Я не ведаю, а толькі пытаюся, — мне давялося усміхнуцца, — але, калі ты так адказаў, значыць, вочы ў тваёй мамы блакітныя.

Хлопчык маўчаў.

— Твая мама прыгажуня, таму што блакітныя вочы з ярка-зялёным адценнем бываюць толькі ў прыгожых жанчын... Аднак што ты тут робіш?

— Чакаю, калі з'явіцца стронга.

Хлопчык адказаў ціха, але ўпэўнена, зусім па-даросламу. Было відаць, што насцярожанасць пакідае яго. Вочы ж поўніліся нейкім непазбыўным клопатам.

— Ты ловіш стронгу?

— Не, проста чакаю.

Хлопчык нахіліўся над ручаём і пачаў скорагаворкай шаптаць. Мне здалося, што ён чытаў нейкую сваю дзіцячую малітву.

— Ты варожыш?

— Варажу, — голас у малога пацяплеў.

— Як гэта?

— А так, калі з'явіцца стронга, мама вернецца на пачатку лета, калі не з'явіцца... тады мама прыедзе толькі ў жніўні.

— На пачатку лета... Лета — міжволі шэптам прамовіў я.

Стронгі ж у ручаі не было, і хлопчык са сваім неадольным сумам прыпадаў ледзьве не да самай вады.

— Ты сюды прыходзіш кожны дзень?

— Кожны дзень.

— І стронга яшчэ ні разу не прыплыла?

— Не.

— А чаму ты так верыш у гэтую стронгу?

— Мама сказала: вярнуся тады, калі ў ручаі з'явіцца першая стронга.

— Выходзіць так, што калі стронга не з'явіцца, то мама вернецца толькі ў жніўні?!

— Рана пра гэта гаварыць. Я дачакаюся стронгу.

— А куды паехала твая мама?

Хлопчык не адказаў.

Я пайшоў уверх па левым беразе ручая і апынуўся ў густым алешніку. У мяне быў чорны хлеб і з яго клейкай мякаці я вылепіў доўгае цельца першай стронгі. Пасля яшчэ адно і яшчэ... Ад майго дыхання хлебная стронга ажывала і, пругка выгінаючы хвасты, саскоквала ў сцюдзёны ручай. Асвойтаўшыся ў вадзе, яна паплыла ўніз па ручаі — туды, да вялізнага валуна, за якім застаўся хлопчык.

У мяне спынілася дыханне, калі неўзабаве пачуўся радасны вокліч: "Стронга! Мама прыедзе на пачатку лета!"

— На пачатку лета... Лета... — ізноўтакі міжволі прашаптаў я.

Сёння, 19 траўня, з самай раніцы ўспаміналася ўчарашняе... А што калі і сапраўды мая хлебная стронга дапаможа, і маці хлопчыка вернецца на пачатку чэрвеня?! Вялікі грэх сказаць гэтаму дзіцяці, што ў расстанні жыццё пражываецца паўней. У расстанні з маці — ніколі. Толькі ў разлуцы з каханай.

Сёння, 20 траўня, дзень птушыны. Кожнае дрэва напоена спевам. Калі доўга слухаць птушак, можна ўзненавідзець Бога за тое, што ты — чалавек, а не птушка. Якое ўсё-ткі яно непераадольнае — жаданне быць бесклапотнай істотай! І непераадольнае яно таму, што ў прыродзе наогул дамінуе бесклапотнасць. Бесклапотная вада ў ручаі, бесклапотнае сонца ў небе, бесклапотны куст ядлоўцу на схіле пагорка... Навучыцца бесклапотнасці — на імгненне адчуць сябе вадой і сонцам, і гэтым ядлаўцовым кустом. Адчуць сябе паэтам. А паэт і ёсць носьбіт бесклапотнасці... Аднак жа Лета вельмі далёка, і я не магу пазбыцца свайго неадольнага клопату. Ён абцяжарвае цела ўкамянелым пылам і не змываецца нават вадой, у якой жыве стронга.

Сёння, 21 траўня, у пяць гадзін раніцы пад канвоем птушынага спеву я, шчаслівы вязень, ішоў па лесе. Калі неабачліва саступаў з адведзенай мне сцежкі, спеў узмацняўся. Мае нябачныя галасістыя канваіры адно дазволілі на хвіліну сысці да сцюдзёнага ручая, каб напіцца...

Увечары вярнуўся ў Менск і пачуў звыклае — навін ад Леты няма.

Сёння, 22 траўня, пачуўся лёгкі шоргат, падобны на ластаўчын кашаль. Нібыта нейкі папераджальны знак на заўтрашні дзень. Якая невыносная праўда — хворая ластаўка паляцела за далёкае мора!

Сёння, 23 траўня, спадарыня О. усхвалявана паведаміла: званіла Лета! Вельмі кепская была сувязь, чуліся толькі асобныя словы. Лета мусіла паразвоньваць... Спадарыня О. сказала, што ў Леты прастуджаны голас.

Спраўдзіўся шоргат, падобны на ластаўчын кашаль.

Сёння, 24 траўня, уявіўся водар майго чакання — чысты снег, перамешаны з кветам шыпшыны. Запомніць, як пахне каханая, больш істотна, чым запомніць колер яе вачэй.

Сёння, 25 траўня, з'явілася магчымасць паверыць, што і ў каханні на адлегласці ёсць свая трывалая радасць. Жыццё ператвараецца ў суцэльны ўспамін. Фантазія нараджае вобразы адвольнага характва, навакольны краявід набывае ірэальна-прывабныя абрысы і, нібыта незразумелае свята, глядзіць табе проста ў вочы. А ты па-дзіцячы закрываешся ад яго позірку, як ад сонца.

Сёння, 26 траўня, прыйшло разуменне, што ўчарашняя радасць— хімера, а каханне, узбагачанае адлегласцю — бяздзейная пятля, у якой замест маёй шыі — шыя паветра.

Сёння, 27 траўня, заняўся падлікамі. Арыфметыка маёй адзіноты пакуль што простая — з таго вечара, калі апошні раз бачыў Лету, пайшоў дваццаць першы дзень, калі апошні раз чуў яе па тэлефоне — дваццаты і дзевятнаццаты, як Лета *там*.

Сёння, 28 траўня, адчуў у скронях прыемны халадок, калі выпадкова прачытаў свой гараскоп: "Сітуацыя на рабоце добра кантралюецца. У дзелавую паездку трэба ехаць толькі ў самым неадкладным выпадку — вынікі могуць быць пасрэднымі. Першы спрыяльны дзень месяца — 4 чэрвеня. Муж і жонка прыйдуць да згоды. Адзінокае сэрца сагрэецца ўзаемным каханнем. Вам рэкамендаваны светлыя адценні блакітнага і зялёнага".

Ніколі не верыў гараскопам. Лета ж наадварот — кожны тыдзень старанна вывучала іх, асабліва мой знак Шалі. Але як тут не паверыць, калі мне "рэкамендаваны светлыя адценні блакітнага і зялёнага". Вочы Леты! Не ведаю пакуль, што сказаць пра адзінокае сэрца, сямейную згоду, 4-га чэрвеня, дзелавую паездку, сітуацыю на рабоце. Але ж светлыя адценні блакітнага і зялёнага — неверагодна-цудоўнае супадзенне!

І Лецін гараскоп амаль "не хлусіў": "Зніжэннем актыўнасці будзе адзначана заканчэнне траўня і пачатак чэрвеня (Лета яшчэ не прывыкла да т а г о жыцця). Гэта наўрад ці адмоўна адаб'ецца на вашым фінансавым становішчы (Поўнае супадзенне!). Чэрвень паспрыяе асобам творчых схільнасцей (Таксама супадзенне — Лета ўсё ж артыстка). Вернецца старое каханне, якое апаліць ранейшай страсцю — але ненадоўга (Абсалютна ўсё так, таму не варта распальваць сваю рэўнасць. Лепш паверыць, што сапраўды старое каханне будзе нядоўгім). Колеры ўдачы ў чэрвені зялёны і ружовы (Магчыма, хаця Лецін колер — жоўты).

Сёння, 29 траўня, паволі, як у туман, увайшоў у прыгнечанасць. Меў што рабіць, але нічога рабіць не хацелася. Праз кожныя дзве-тры гадзіны без ніякай патрэбы выходзіў з дому і некуды йшоў, заўважаючы ў натоўпе толькі светлавалосых жанчын.

Сёння, 30 траўня, размаўляў са спадарыняй О. Нас аб'ядноўвае сум. Калі размаўляю з гэтай жанчынай, адразу супакойваюся — нібыта бачу Лету...

Увечары зайшоў у кафэ "Малочнае". У глыбіні малалюднай залы гучала мінорная музыка і блакітна пабліскваў тэлевізар. Было прыемна глядзець на вуліцу Янкі Купалы, прыцемненую смугой цюлевай шторы. Аднак мне бракавала сябра, з якім можна было б гаварыць пра жанчын, не называючы імёны.

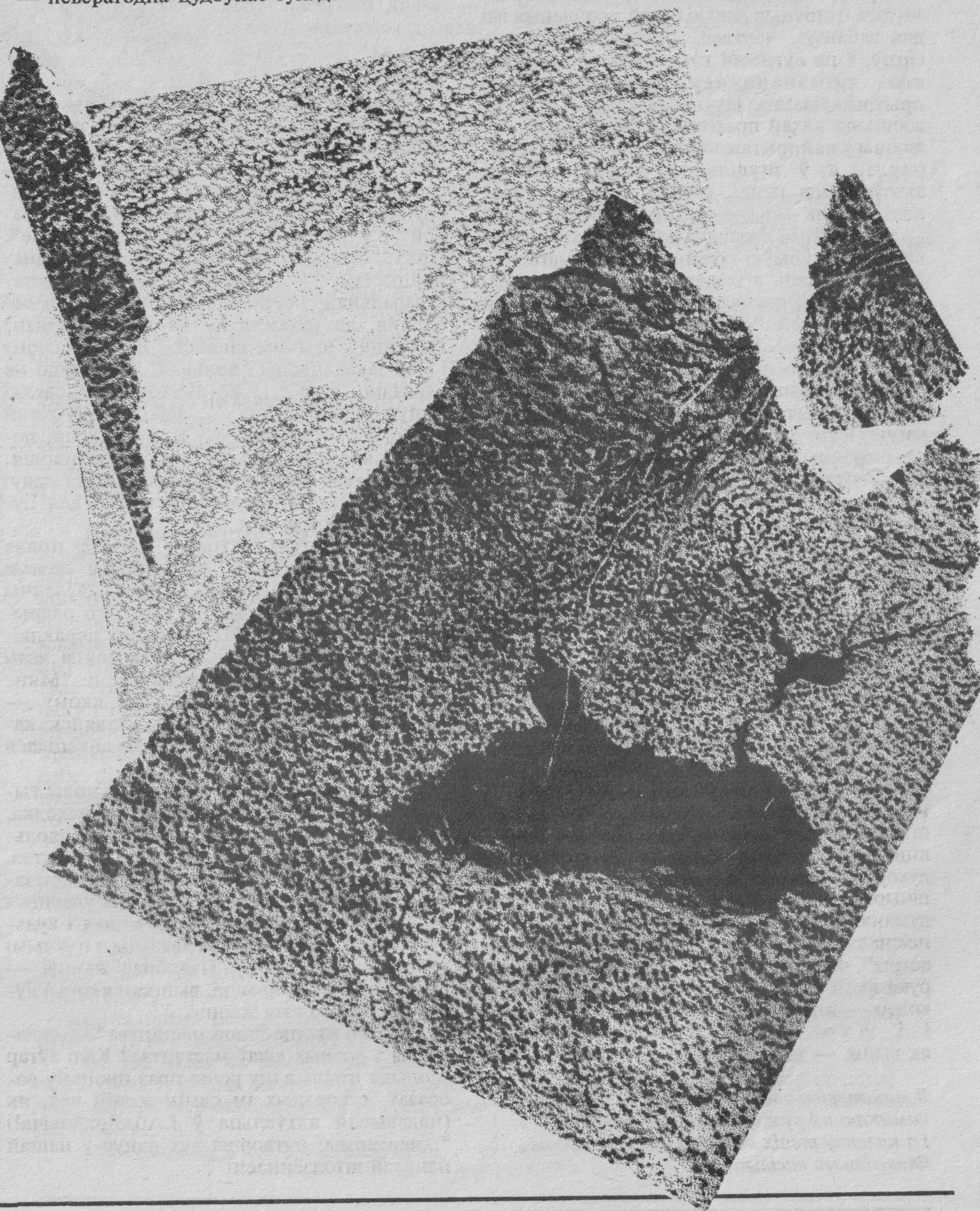
Сёння, 31 траўня, я прайшоў па крузе сваёй першай закаханасці ў Лету — па Скарынаўскім праспекце паўз кафэ "Світанак", па вуліцы Янкі Купалы паўз Оперны тэатр, па вуліцы Максіма Багдановіча паўз Траецкае прадмесце, па плошчы Свабоды паўз кафэ "Pingvin"...

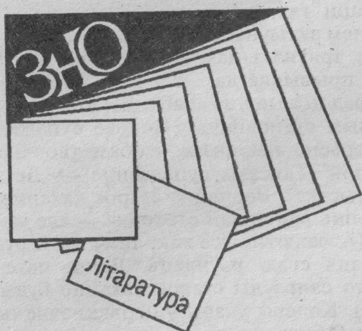
Па гэтым крузе я хадзіў штовечара тады, калі толькі пачынаў заваёўваць Лету, калі трызніў ёю з вечара да ранку. Калі яна гэтак жа ўваходзіла ў маё жыццё, як у пакой уваходзіць світанне.

Сёння, 1 чэрвеня, успомніў хлопчыка, якога сустрэў над стронгавым ручаём. Цяпер з дня на дзень, нават з гадзіны на гадзіну ён будзе чакаць маці... Мне робіцца горка, што ашукаў дзіця, даў яму надзею, якая не спраўдзіцца. Пры адной толькі згадцы, што хлопчык падобны на Лету, мая гаркота робіцца яшчэ большай. Даруй мне, юны дружа, і зразумей — я ашукаў цябе толькі дзеля радасці ў тваіх тужлівых вачах, дзеля твайго шчаслівага крыку: "Стронга! Мама прыедзе на пачатку лета!"

— На пачатку лета... Лета...

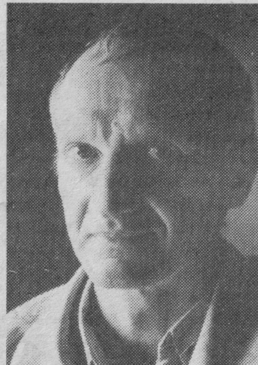
Калі мы зноў сустрэнемся, і ты ўбачыш тугу ў маім позірку, буду рады, калі гэтым разам ты ашукаеш мяне — са свайго хлеба вылепіш вобраз майго ўяўнага шчасця, гэта значыць, падорыш мне прыгожы падман, а з ім і радасць. Я прагну твайго падману, дзіця!





Aleś RASANAŬ

ZEICHEN VERTIKALER ZEIT



Колькі месяцаў таму ў Берліне, у выдавецтве "Agora" была надрукаваная з густам афармленая і грунтоўна падрыхтаваная кніга паэзіі Алеся Разанава "Знакі вертыкальнага часу". (Мімаходзь заўважым, што пасля зборніка Максіма Багдановіча, выдадзенага ў 1949 годзе ў Гільдэсгайме, гэта першая кніга беларускага паэта на Нямеччыне.)

"Знакі вертыкальнага часу" падрыхтаваў да друку і забяспечыў каментарыямі Норберт Рандаў. Паэмы, версэты, пункціры і зномы ўзнавіла па-нямецку паэтка і перакладчыца Эльке Эрб. Ініцыятарам выдання кнігі выступіў Літаратурны калёквіум Берліна, а фундатарамі — міністэрства замежных спраў і Рада сената па пытаннях культуры.

Пагодзімся, як па сённяшнім часе, выхад у "далёкім" замежжы кнігі беларускай інтэлектуальнай паэзіі зусім не шэраговая падзея. Таму мы вырашылі "адзначыць" яе як уласна вершамі сябра рады "ЗНО" Алеся Разанава (натуральна, на нямецкай мове), так і публікацыяй эсэ Эльке Эрб і пасляслоўя да кнігі Норберта Рандава. Але асноўная мэта гэтай публікацыі зусім не святочна-прэзентатыўная, а, так бы мовіць, "рабочая", бо з таго, як уяўляюць і разумеюць паэзію Алеся Разанава і "вертыкальны час" Беларусі нашы нямецкія калегі, мы маем магчымасць зрабіць для сябе сякія-такія высновы. І хто ведае, можа яны нам не будуць лішнімі.

В.А.

TRANSMUTATION

Mit den Händen betaste ich das Gesicht: Mit den
einen Teilen des Körpers spür ich die anderen Teile.

"Wem gleicht du nur?!, sagt die Schwester.

Ich weiß nicht, wem:
Jemand sagt — dem Stein,
jemand sagt — dem Vogel,
jemand sagt — dem Baum,
jemand — er gleicht sich selbst...

Osternist nah.
In der Luft strömt ein süßer und bitterer Duft.
Die Hügel trocknen ab.
Die Weidenkätzen blühen.
Das Glück kündet sich an.
Die Sonne wird heis in der Brust.
Mit Lied und Klage prozessieren die Menschenscharen dahin.

EROBERER

Sie gehen über fremde Erde.
Jeder Schritt ist Zerstörung der unsichtbaren
Grenzen, die sie hält in ihren eigenen Gestalten, in
ihren Namen, in ihren Leben.
Sie gehen heraus aus sich: Das Fell alten der Verbote wird umgewendet.
Auf sie gerichtet ist die scharfe Linse des Himmels.
Die Mitte der Welt rückt fort mit ihnen zusammen.
Die Erde brennt hinter ihnen.
Ihnen ist keine Rückkehr gegeben.

DER GRENZRAIN

Zur linken Hand — Feld, und zur rechten — Feld,
geradezu — der Feldrain.
Auf ihm die Gottesträne, auf ihm das Zittergras,
und der Vater, gesenkten Kopfes, steht auf dem
Rain mit der Sense.

Lange schon steht er — die Sense rostete,
der Sensenstiel wurde schwarz,
durch das gemähte Gras wuchs das junge hindurch...

Und er hört mit den Ohren nicht, wie das falbe
Pferd laut wiehert im Hof und mit den Hufen die
Erde schlägt,
und er sieht mit den Augen nicht, wie am Himmel
zugleich zwei Monde scheinen — der alte, der junge.

Пераклала на нямецкую мову Эльке ЭРБ

Эльке ЭРБ

"ЗА СТО КІЛАМЕТРАЎ АД БРЭСТА..."

Яшчэ дашкольнікам Алесь Разанаў ведаў напамяць вершы, якія яго сястра вучыла ў школе. Ён нарадзіўся ў 1947 годзе, і яго не было б, калі б сястрычка, на той час дашкольніца, не выратавала жыццё ягонай маці. У суседняй вёсцы быў забіты нямецкі камендант, і немцы сагналі людзей на расстрэл. Дзяўчынка весялілася, спявала, скакала, і немцы дзеля яе адпусцілі маці. — Бацька, партызан, у 1942 годзе быў схоплены і вывезены ў Германію: Заксэнхаўзэн, Маўтхаўзэн... Жыццё яму ўратавала смерць аднаго французскага вязня, бірку з нумарам якога тайна памянялі на ягоную, кандыдата ў смертнікі...

"Дзе ты вырас?" — спыталася я ў Алеся Разанава, калі ён у чэрвені 1991 года быў госцем літаратурнага калёквіума ў Берліне. "У Сяльцы, вёсцы за сто кіламетраў ад Брэста", — сказаў ён, і мне, падбадзёранай маім адмыслова багатым уяўленнем і жывым рэзанансам, здаецца, што толькі вось тут і адразу я па свежым следзе намалюю абразок мясцовасці Алесевага дзяцінства. А да таго ж я яшчэ бачу, што своеасаблівае стыхійнае мысленне Разанава ўгрунтавана ў ягоным дзяцінстве, адкуль яно, калі можна так сказаць, прамаствольна вырасла, разгалінавалася светаўспрыманнем, выяўленнем ідэй і інспірацый і паднялося да, як я думаю, нацыянальных і ўвогуле сучасных гарызонтаў.

Каля сяла цякла рэчка, збягаліся і разбягаліся гаі, крыху далей пачынаўся вялікі лес. Раённы горад называўся Бяроза Картузская. Картузбярозаўскі кляштар Алесь яшчэ паспеў пабачыць, запусцелы. За часоў Хрушчова яго — як і многія цэрквы — знеслі. ... Непадалёк ад вёскі размяшчаўся вайсковы аэрадром. Бесперастанку то ўзляталі, то

Вольга КУРТАНІЧ

ПАЦАЛУНАК ВЕЧНАМУ ЖАНІХУ



Аднойчы прыходзіць разуменне, што ранейшыя ідэалы знікаюць, расплываюцца ў шэрай і млявай будзённасці, і тое, што было ідылічна-чыстым, заносіцца брудам рэчаіснасці. У такія хвіліны палахліва адчуваеш сваю адзіноту і безнадзейнасць, пачынаеш збянтэжана вышукваць рэшткі былых жаданых каштоўнасцей.

Навошта ўвесь гэты абсурд самадайнага існавання? "Уявіце сабе, — з пераможнай іроніяй звяртаўся наперад (да нас!) заўсёднапрысутны Платон, — што жывыя істоты, — гэта цудоўныя лялькі багоў, зробленыя імі для забаваў... чалавек... прыдуманая цацка багоў, і па сутнасці гэта стала найлепшым яго прызначэннем, гэтага трэба прытрымлівацца; кожны мужчына і кожная жанчына няхай праводзяць сваё жыццё, гуляючы ў найпрыгажэйшыя гульні..." Мы выраслі, а ў шуфлядах нашай памяці захоўваюцца цацкі, казкі і дзіцячыя апранахі. Адтуль — з краіны бесклапотных праяў — у надзейнае сховішча вопыту (наш розум) вяртаюцца ўрыўкі гульняў, а мы намагаемся інтэрпрэтаваць з іх дапамогай у прасторы, абмежаванай двума варыянтамі лічылак для сталых людзей: "Быць? Ці не быць? — Кахае? Не кахае?.." Мы пасталелі, але працягваем гульні, ратуючыся тым самым ад руціннасці быцця і тых жыццёвых абставін, якія здольныя ператварыць чалавека ў бяздумную істоту-амёбу. Часам нашыя гульні прыводзяць да самазнішчэння, да смерці — што з'яўляецца не выключэннем, а вынікам служэння правілам гульні, бо ўсе нашыя разнастайныя штохвілінныя правілы прадыктаваныя ПАЧУЦЦЯМІ. Мы выкарыстоўваем сваё права жыць праз недасканала размеркаваныя ролі, калі сцэна падрыхтавана загадзя і ўжо маецца геніяльны твор. "... і гэты твор — мова".[1]

Наш унутраны спектакль працягваецца часам і ў сне. "І нават тады, калі нам прыходзіць у галаву, што мы самі разыгрываем дзень за днём спектакль, мы... захопленыя гэтым спектаклем, забываемся на тое, што гэта спектакль розуму, а часам нават спектакль душы, настолькі артыст, які сядзіць у нас, прывучыў яе і нас да тэатральных падмосткаў нашага інтэлекту..."[2] Што гэта — ініцыяцыя старажытных рэфлексаў; псіхааналіз; духоўная эстэтыка? І становіцца натуральным шчыраванне ў сцвярджэнні кахання да прыдуманай (?) А. Бо хіба можна сумнявацца ў неіснаванні Той, у чыім "голасе квітнеюць астры", чые валасы — туманныя і лімонныя, рука якой "вышэй за музыку і вершы", чый колер — жоўты. Бо яна таксама ведае, "к а л і і ш т о сказаць", і што з р а б і ц ь. І як вынік — здзяйсненне:

Я майстэрню сваю аплятаю,
Замыкаю на ружы-замкі
І з каленяў тваіх выпіваю
Фіялетавыя васількі.

Прасвятляюцца надзвычайны сэнс стварэння, анатамічнай плённасці, адданай дабрадзейнасці, пагатоўнасці прыносіць сябе ў ахвяру: любоў. Нават калі гэта — сябелюбства; адкрываецца дарога двухсэнсоўнасці па Э.Фрому: любі сябе, стань сабой" і ў рэшце рэшт — "спазнай сябе". Праз "эгаізм сэрца"[3]: ідэальную форму нарцысізму — да засяроджання на светастваральнай значнасці Мастацкага ўвасаблення; ад кахання — да любові; сінтэз Пачуццяў; этычны запавет. "Я — закаханы і мая закаханасць... вольная, яна ніколі не здрадзіць волі"[4]. Ужо знаходзяцца сведкі безграхоўнаму стану. "... зайздрошчу гэтай жанчыне, — сказаў пра А. мой сябар, першы садоўнік беларускага альпінарыя, ахоўнік таго нязвыклага камяністага саду, у якім растуць лазурытныя кветкі для цудоўных капрызніц"[5].

Таленавітым акторам даецца права інтэрпрэтацыі зместу, таленавітым паэтам — інтэрпрэтацыі слова. А волевыяўленчы ўдзел у гульні дазваляецца тым, хто падрыхтаваў рэпліку ў адказ... У выніку пераключэння ў план нерэальнага ствараецца *новы свет* як форма творчай актыўнасці. "Мяне палохаў безвыніковы боль, імя якому — свет. Ён утвараў непрыступны славянскі камень, на які бяскрылаю птушкаю апусцілася наша душа."[6]

Новаствораны свет патрабуе і новы тыпаж... (Шматкроп'е, і раптам — знаходка, доўгая цытата.) "Людзі іграўвога тыпу здольныя зрабіць са свайго жыцця твор мастацтва. Іх знешняму выгляду прыдадзены закончанасць і дасканаласць. Іх учынкам уласцівы свой стыль (бо стыль як эстэтычная і культурная катэгорыі таксама звязаны з пэўнымі правіламі і нормамі). Падобнае жыццё — разнавіднасць творчасці, вынікам якога з'яўляецца... само гэта жыццё..."[7]

А калі жыццё "твор мастацтва" — складзены з розных відаў мастацтва? Калі аўтар здольны іграць адну ролю праз процьму вобразаў, створаных ім самім у той час, як (надзвычай актуальна ў І.Абдзіраловіча!) "...нерухомы, нятворчы дух пануе ў нашай панурай штодзённасці"?

* * *

— Што выклікае ў цябе сум і на чым можа скончыцца твая цікаўнасць?

— Сум у мяне выклікае ўсё, што не адпавядае майму настрою, і таму кожны дзень я спрабую пазбегнуць суму; я спрабую сустрэцца з тымі прыемнымі з'явамі ў жыцці, якія прыносяць паэзію, якія прыносяць радасць і якія сваім лагодным шэптам мне ўвесь час нагадваюць: "Ні ў якім разе не трэба адыходзіць ад хараства, ніколі не трэба адыходзіць ад паэзіі. Кожны чалавек — паэт, і кожны павінен застацца паэтам, нават калі ён мае прозвішча Дранько-Майсюк.

— Я зразумела, што такая госця, як Муза, прыносіць табе радасць і стварае добры настрой. А калі яна зазвычай прыходзіць: раніцай, удзень, уноч?

— Раней было і раніцай, і ўдзень, і ўначы. А калі пачала ставарацца кніга "Акропаль", — яна па настрою дзённая, а па напісанні, здаецца, начная, — вершы з'яўляліся тады, калі я вандраваў па Міску. Цяжка нават сказаць пра раніцу-дзень-ноч, таму што, мусіць, нешта змянілася ў паветры, якім мы дыхаем, і паветра гэтае не толькі шкоднае для паэтаў, але яно крыху палохае і Музу, і таму Муза пачала з'яўляцца ўсё радзей і радзей.

— Дык у чым жа твой ратунак: у сям'і, у адзіноце, працы ці ўсё-ткі ў вандроўках?

— Мой ратунак і ў сям'і, і ў працы, і ў адзіноце, і ў вандроўках, але, найперш, каб быць шчырым, — у Каханні. Мне трэба Кахаць, каб адчуваць сябе вольным, незалежным ад таго ж суму, ад той жа адзіноты, і калі мяне кахаюць — дык гэта вялікі цуд.

— Ты маеш патрэбу даваць парады ці наадварот — прымаць парады, альбо ты абыходзішся сваім розумам, калі трэба прыняць рашэнне?

— Не ведаю, як наконт розуму; я, здаецца, чалавек, перанасычаны нейкімі нечаканымі эмоцыямі, пачуццямі, і яны пераважаюць, яны ствараюць асноўную маю чалавечую плынь і таму я ўсё-ткі часцей прыслухоўваюся да парадаў. Я люблю сустракацца з Някляевым, люблю яго паслухаць; люблю размаўляць з Барадуліным... Але гэта не значыць, што ў мяне адсутнічае свой погляд на жыццё, свая жыццёвая філасофія. Ды, мусіць, я такі чалавек, які часцей любіць слухаць і прымаць парады.

— Ты баішся бегу гадоў, змены знешнасці і, магчыма, звычак або поглядаў?

— Зменіцца мая знешнасць ці не, — я пакуль гэтага не адчуваю, хаця аднойчы ў дзённіку Блока прачытаў (яму было 37 гадоў): "Стареет моё лицо". Значыць у 37 ён адчуў гэтыя няўмольныя крокі старасці!.. Я не адчуваю, але, мусіць, усё гэта некалі будзе. Таму і вершы будуць новыя, бо старасць — гэта вялікая тэма.

— Ці ўласціва табе пачуццё зайздрасці, і наогул, як ты ўспрымаеш зайздрасць сярод пісьменнікаў?

— Пэўна, я чалавек зайздросны, бо зайздрошчу таленавітым паэтам; зайздрошчу мастакам, таму што я сам не мастак. Не ведаю, якая гэта зайздрасць: чорная, светлая. Зайздрошчу ўсяму таленавітаму, яркаму, запамінальнаму, і сам імкнуся ў такім выпадку ператварыць сваю зайздрасць у нейкую энергію, якая б мяне штурхала да тых узораў, якія ствараюцца побач.

— Што для цябе як для паэта вызначэнне terra incognita? Што хацеў бы ты адкрыць для сябе і чаго дасягнуць?

— Не ведаю які: метафарычны ці просты сэнс мае гэта пытанне. Я крыху разгубіўся, як адказаць: прыгожа ці празаічна. Паспрабую адказаць і так, і так... Прыгожы адказ: "terra incognita" для мяне ўяўляецца ў выглядзе кветкі, якая знаходзіцца ў руцэ Бога, але мне вельмі хочацца, каб гэтая кветка апынулася ў маёй далоні. І вось адказ вельмі просты: я не ведаю, што будзе заўтра, і нават не хачу ведаць, адно толькі хачу: каб гучала беларуская мова. А беларуская мова сінанімічна для мяне Каханню.

* * *

... Пакуль розныя літаратурныя геніі намагаліся ці пакідалі за сабой месцы на лаве айчыннай Культуры, — у *кут чырвоны, свята месца* ўзышоў Вечны Жаніх. Ён стварыў сябе сам: праз еўрапеізм, што абрынуўся



садзіліся самалёты. Як прамяністая зорка, сарваўся аднойчы ўніз самалёт. Алесь і ягоны сябар, які хацеў стаць лётчыкам, па снезе пабеглі да таго месца. Праз год сябар той паступіў у лётнае вучылішча, а яшчэ праз некалькі гадоў разбіўся і ён. (Яму прысвечана "Паэма маленства". Шматразовае гучанне матыву Ікара ў "Паэме калодзежа".)

Сялец — старадаўняе сяло пры дарозе, якая лучыла Варшаву з Масквой. Абапал дарогі захаваліся старадрэвіны — высозныя таполі і ліпы, сярод іх, дрэў, наўзбоч, і самое сяло. — Ну, а ці знаходзілі скарбы? Знаходзілі. З часоў колішняй улады ў краі, з часоў Вялікага княства Літоўскага, чыёй дзяржаўнай мовай, мовай канцыляры, была старабеларуская. І грошы пазнейшай эмісіі: цэлыя пачкі зняцэненых Кастрычніцкай рэвалюцыяй царскіх рублёвак, у хатах. Польскія злотыя і нямецкія пфенігі (часу абедзвюх войнаў) — усюды, у хатах, у зямлі... Патроны, з якімі дзеці гулялі ў вайну і ладзілі феерверкі. Пад страхою хлява тырчаў штых. Тол, снарады, скрынкі пораху, міны ў раллі, на адной падарваўся хлапчук. Бацька Разанава, адразу пасля вайны, вывалак з ракі нават гармату, якая належала мадзярскай часці вермахта. Немцы, адступаючы, замініравалі мост, прыпозненыя мадзяры якраз і нарваліся на падрыхтаваную савецкім салдатам смерць. А яшчэ на адным палетку — цэлая куча Жалезных крыжоў.

У вёсцы калісьці жылі пасяленцы з сярэдняй і заходняй Еўропы. Адна вуліца называлася "Фарштат", частка вёскі "Галендры" (Hollander — галандцы). Былі ў сяле праваслаўныя, каталіцкія і яўрэйскія могілкі. Камяні з яўрэйскіх пайшлі на будоўлі, "божае поле" — пад пасвішча, толькі назва яўрэйскіх могілак засталася ў сяле. Старэйшыя людзі казалі, што немцы сагналі туды яўрэяў і закопвалі яшчэ жывых, "зямля тая аж дыхала".

Жыла з Разанавымі незамужняя, самасамская цётка, якая не ўмела ні чытаць, ні пісаць, але была "як бы часткай прыроды". Маці, санітарка з дыпломам, кіравала сельскім "медпунктам". Бацька, вярнуўшыся з канцлагера, не знайшоў сябе ў ранейшым рамястве, мроіў, піў, рамізнічаў па вёсках...

Перакладзеныя мною "Зномы", зборнік "філасафемаў", паэтаў роздум пра творчасць, скандэнсаваны ў афарыстычных спалуках, ён сам пераклаў на рускую мову. Яго паэмы і вершы — свабодным вершам, рытмізаваныя, альбо рытмаўзважаная проза (парывае з суверэнна савецкай, затрадыцыяналізаванай да сметкі рыфмаванай паэзіяй), і ягоныя (часткова таксама рыфмаваныя) "Пункціры" я перакладала з арыгінала з дапамогаю (пранікала ў іх праз вусныя кансультацыі) рускіх падрадкоўнікаў альбо з падрыхтаваных Разанавым і пасля намі яшчэ раз "пройдзеных" падрадкоўнікаў.

Ягоныя "Квантэмы", паэтычныя мініяцюры-вобразы, не паддаюцца перакладу, бо іх паэтычнасць будуецца на гучанні (не пакідаючы прасторы на жывапісанне гукам і не пераступаючы граніц гукавай паэзіі). Тое, як Разанаў змушае моўную цэласнасць гаварыць на адным з ім узроўні, нагадвае мне вобраз непісьменнай цёткі з "Паэмы сланечніка". Я пазнаю ў гэтым прынцыповую арыентацыю, якая забяспечвае існасць пасля таго, як аўтакратычная запаведзь татальнай ідэалогіі канчаткова страціла ўладу і аўтарытэт. Я была ўражана, калі ў многіх рухах думкі аўтара "філасафемаў" пазнала тыя свае, якія і я мусіла рабіць. Уразіла таксама непадабенства нашых краін і прыроды, уразіла падабенства наперад устаноўленага і адкінутага, уразілі абшары ўлады і канцэптуальная цэласнасць адкінутай сістэмы. А мы ж змалку ведалі, што гэта дракон, які сядзіць на крыніцы, г.зн. такая істота, якая ніводнай рысай сваёй, ніводнай асаблівасцю не адпавядае нам. Але гэта быў сімвал, а цяпер дасягнута сума (з яе нулявой граніцай).

Пераклаў з нямецкай Васіль СЁМУХА

эстэтычна-рамантычным флёрам; праз "сурдзінны шэпт" музычнай вобразатворчасці... "ніякага іншага пісьма, акрамя вобразатворнага, літаратура мець не можа. Без абагульнення (а вобраз — гэта й ёсць абагульненне) літаратура задыхнецца... Праблему бачу не ў празмернай вобразатворчасці, а ў мізэрнай талентатворчасці."[8] Адказ з катэгорыі паэтасафемы, уведзенай у запавет светапогляду, дзе гульня мовы ў мову пазначана фарміраваннем самасвядомасці і духоўнага станаўлення, што фіксуецца *творцам* і вяртаецца (нам) *творцам*. Здаецца, гэтым шляхам можна адцягнуць-выратаваць нацыю ад духоўнай дэградацыі; накіраваць "ущербную духовность" да ўзвеліччэння жаноцкасці; бараньбу з рэчаіснасцю пертварыць у пакланенне прыгажосці.

У нашай літаратуры павінна была нарадзіцца А.! Несвядома яна нясе ў сабе патаемны сэнс, гарманічны жаночы пачатак, што здольны запоўніць вакуум, які існаваў у беларускай нацыянальнай літаратуры без класічных твораў з вобразамі каханых: Афеліі, Хлоі, Джульеты, Беатрычэ, Юноны, "прекрасной Дамы"...

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Всё в облике одном предчувствую Тебя.
(А.Блок. Стихи о прекрасной Даме)

І варта было ўзгадаць А.Блока, чыё "гучанне верша ўсталявала за ім прыярытэт наймузычнага з рускіх паэтаў" (Д.Андрэеў), як напрошваецца гэткая ж высnова да Л.Дранько-Майсюка. Бо існуе нешта большае між двума паэтамі, чым падабенства *духу*.

Ты ў горадзе, і мой раўнівы зрок
Эпохі блытае, няйначай —
Я не хачу, каб у трамваі Блок
Цябе, прыгожую, убачыў.

У рэўнасці маёй жыве сакрэт,
З якім — не трэба славы большай.
Я не хачу, каб любы мой паэт
Табою павялічыў боль свой.
(Л.Д.-М. "Мы дажылі да першае зімы...")

Роспачная рэўнасць у немагчымым сутыкненні эпох; прадбачлівая боязь — абараніць Жаноцкасць; жыццёвы вопыт, набыты праз падсвядомасць. Бо ўжо было:

Безвестный раб, исполнен вдохновенья,
Тебя поёт.

Ці не ёсць гэтае пачуццё *звышкаханнем*, агульным зрокавым вобразам двух гарманічных паэтаў; вобразам, увасабленне якога яны памылкова бачылі ў звычайных зямных жанчынах?

Сэнс гэтай ідэі бачыцца мне ў пертварэнні вобліку *каханай* у новы вобраз, — калі адбудзецца філасофічнае падняцце (як ускрашэнне) яе з сістэмы зрокавага ўспрымання паэзіі ў неўсвядомлены яшчэ намі свет (у філасофскіх дактрынах ён мае назву Нябесная Айчына) — туды, дзе рэальна існуюць багі і героі, дасылаючы нам імпульсы на стварэнне ці разбурэнне.

Калі мы чытаем:

У Вашым голасе квітнеюць астры,
Якіх не бачыў я раней,

або іншыя пранікнёныя радкі да А., — мы пертвараем свае пачуцці ў настрой і жаданне.

Запамінаю голас Ваш прыязны...
Каб у крыві маёй квітнелі астры...
Кроў — гэта ваза, што не мае дна.

... Закрываем кнігу. Мінае час. *Яна* нагадвае пра сябе: мы паверылі ў каханне — мы жадаем кахання (дасылаюць імпульсы?); дух паэзіі здзяйсне светлае зліццё з душой апаэтызаванай істоты.

І калі гэта так, — вобразатворная А. набывае двухсэнсоўнасць, несвядома закладзеную аўтарам; двухаблічны вобраз, калі адзін бок мае сэнс далікатна-спачувальнай існасці, скіраваная да нас, — каб напоўніць *існуючых* і *будучых* верай у любоў як апошнюю ісціну гармоніі і мэты чалавечага існавання. Другі ж бок (падсвядомы) — скіраваны ўвыш, да нацыянальнай Маці-заступніцы, Айчыннай Жаноцкасці (па Д.Андрэеву). Менавіта з гэтага боку і дасылаюцца імпульсы для гарманічнага развіцця нацыі. Для тых, хто хоць крыху знаёмы з метафілафсофскім вучэннем, будзе зразумелым маё жаданне пранікнуць у *сэнс* стварэння А. — "феномену празмернасці"[9] кахання; перадумовай жа кахання "служыць сіла чалавека, здольнага аддаваць"[10]. Загадкавасць паэтычнага вобраза каханай робіць пачуцці да яе здабыткам усіх жадаючых далучыцца славы любові. Прамінуць гады, за намі прыйдуць іншыя, але застанецца вобраз вечнакаханай і яе стваральніка — Вечнага Жаніха, які будзе дарыць любоў праз імгненны ўнутраны акт сутворчасці з Той душой, якая вылучыць ягоную паэзію сярод іншых.

[1] А.Разанаў
[2] Я.Э.Галасоўкер
[3] Ф.Энгельс
[4] Л.Дранько-Майсюк. Ратаванне Грэцыяй
[5] Л.Дранько-Майсюк. Стомленасць Парыжам
[6] Там жа
[7] Т.А.Крыўко-Апінян
[8] Л.Дран ко-Майсюк. "Вобраз-90"
[9] Э.Фром
[10] Э.Фром

Норберт РАНДАЎ

ПАСЛЯСЛОЎЕ



Алесь Разанаў нарадзіўся 5 снежня 1947 года ў сяле Сялец Брэсцкай вобласці. Сяло, якое ляжыць непадалёку ад дарогі, што злучае Варшаву з Масквою, як і ўся заходняя Беларусь, з 1921 па 1939 год належала Польшчы.

Беларусь для нас, немцаў, усё яшчэ застаецца крыху расплывістым паняццем, нават сёння, калі Беларусь — суверэнная дзяржава. Беларусы — у Германіі іх яшчэ называюць вайсрусамі і вайсрутэнамі — гавораць на сваёй самабытнай мове, могуць азірнуцца на сваю ўласную гісторыю, і ўтварылі спецыфічную культуру, якая ў часы Рэнесансу і Рэфармацыі перажыла росквіт. У тыя часы Вялікае княства Літоўскае было дзяржавай беларусаў — этнічныя летувісы складалі толькі невялікую частку насельніцтва Вялікага княства. У 1569 годзе пры захаванні самых шырокіх сваіх правоў яно на дзяржаўным узроўні аб'ядналася з Польшчай; пасля трэцяга падзелу Польшчы ў 1795 годзе цалкам перайшло да Расіі. Нягледзячы на ўсе спробы русіфікацыі, беларусам удалося захаваць сваю нацыянальную ідэнтычнасць, а з часу рускай рэвалюцыі 1905 года пачаўся здаўна рыхтаваны магутны рух за адраджэнне, з якога паўстала вартая самай шчырай увагі літаратура. Яе свабоднае развіццё было прыпынена толькі сталінскім тэрорам трыццатых гадоў. Сёння яна перажывае важны этап рэвіталізацыі. Да найважнейшых прадстаўнікоў гэтага другога этапу беларускага нацыянальнага адраджэння належыць Алесь Разанаў. Яго паэтычная адоранасць праявілася з самага рана — а першымі вершамі ён дэбютаваў у 1961 годзе. Да гэтага часу ён апублікаваў сем паэтычных зборнікаў, з якіх можна вычытаць разгортку прыроднай паэтычнай свядомасці незвычайнай медытатыўнай сілы, свядомасці, якую не збілі з тропу ні спробамі прывучыць да ідэалагічных паўзункоў, ні намогамі глухіх і сляпых да мастацтва заканадаўцаў-крытыкаў. Яшчэ і як перакладчык літоўскай, балгарскай і найперш грузінскай лірык Разанаў зрабіў сабе імя. Апрача гэтага, свае разважанні пра сутнасць паэзіі ён падсумаваў у афарыстычных, названых ім "філасафемамі", празаічных тэкстах, сабраных ім пад назвай "Зномы", якія ў 1995 годзе выйшлі ў яго апошнім паэтычным зборніку.

Дарога Разанава ў паэзію пачалася ў пазначаны палітычнай стагнацыяй перыяд пасляcталінскай рэстаўрацыі. Недапасаванасць ягонай духоўнай, забавязанай беларускай культурнай традыцыі, пазіцыі да пазіцыі афіцыйнай, ідэалагічна прыаздобленай палітыкі русіфікацыі, прывяла да ягонага выключэння з Мінскага універсітэта. Прадстаўляючы групу студэнтаў, ён запатрабаваў, каб рускую мову выкладання некалькіх прадметаў замянілі беларускай. Толькі дзякуючы хадайніцтву вядомых беларускіх пісьменнікаў ён змог закончыць сваю філалагічную адукацыю ў Брэсцкім педагагічным інстытуце.

Нягледзячы на з самага пачатку выразна прысутную паэтычную арыгінальнасць Разанава, некаторыя з яго ранніх вершаў як тэматычна, так і ў скарыстаных фармальных сродках нясуць на сабе афарбоўку тых гадоў. Тым не меней яго першы зборнік вершаў "Адраджэнне" выйшаў у 1970 годзе не без адчувальнага ўмяшання цэнзуры, ахвярамі якой сталіся цэлыя пасажы з раней апублікаваных у часопісах вершаў. Назва зборніка мела праграмнае значэнне; яна сігналізавала пра ўступленне Разанава ў новыя народзіны беларускай паэзіі з духу экзістэнцыяльнай свабоды. Так, прыкладам, верш "Пошук" абараняе права паэта на новыя шляхі ў мастацтве, а верш "Томаза Кампанела" — гэта ледзь-ледзь прыкрыты плач на мартырыум беларускай духоўнай эліты ў часы сталінскага панавання тэрору.

Другі зборнік Разанава "Назаўжды: Вершы і паэма" выйшаў у 1974 годзе. Ён падзелены на тры раздзелы: у першым 33 вершы, часткова рыфмаванай мовай, часткова ў вольных рытмах, у якіх працягнуты паэтычныя даляганні першага зборніка; некаторыя вершы сваёй баладнай формай — часам яны прывязаны да тэматыкі беларускай гісторыі — указваюць на папярэдняе развіццё Разанава. У вершы "Дзекабрыстам" упершыню ўсплывае характэрная для паэтычнага тэмпераменту Разанава карціна напятай цецівы, якая тут сімвалізуе ахвярны шлях у бессмяротнасць рускага паўстання дзекабрыстаў 1825 года. У другім раздзеле — 89 пункціраў (так аўтар называе трох... васьмірадковыя вершы без назваў, якія in nuce заключаюць цэлую паэтычную ідэю: "Адкуль? Куды?/ Маўчанне./ Не дасць адказу час./ Стаю — і сам пытанне, / Іду — і сам адказ".) Трэці раздзел складае паэма "Назаўжды". Сюжэт — абарона Брэсцкай крэпасці ў 1941 годзе, але тэматычна верш кружляе, хутчэй лірыка-медытатыўна, чым эпічна, вакол феномена душэўнай сілы тых, якія абараняюцца, што ўзвышае гістарычны працэс да алегарычнасці.

У сваім трэцім зборніку "Каардынаты быцця. Паэмы" (1976) Разанаў звяртаецца выключна да медытатыўна-працяглай формы верша, рытмічная арганізацыя якога вар'іруе ад рыфмаваных чатырохрадковых строфаў да блочна аддзеленых адзін ад аднаго сэнсавых комплексаў у прозе. У чатырнаццаці паэмах, якія патрабуюць максімальнай канцэнтрацыі чытача, Разанаў спрабуе нанава вызначыць condicio humana перад аблічам магчымасцяў, якія сёння нібыта адкрытыя перад чалавекам ва ўсіх накірунках. У матэрыяле гэтым ён паслугуецца як вобразамі, паўсталымі з антычных і ўсходніх міфаў, так і ўзятымі са свету сваёй беларускай вёскі. Супярэчлівасць паміж нацэленым у бясконцасць рацыянальным пазнаннем і дысгарманічным, у рэшце рэшт разбуральным падтрыманнем частковай спазнанасці ўтварае галоўную тэму паэм "Было балота", "Паэма святла", "Паэма калодзежа". У апошняй, якая з'яўляецца варыяцыяй антычнага міфа пра Дэдала і Ікара, Ікар у сваёй мары (сне) выбірае шлях не ад зямлі праз пракаленую сонцам прастору, а ўсярэдзіну зямлі. Але і пры гэтым яго не спыняе бацькава перасцярога пазбягаць сярэдзіны воднай зоны зямлі. Наадварот, ён прагне выкапаць глыбокі калодзеж. Ікаравы словы "Я адчуваю, мы не ад сябе" даюць прастору надзеі, што чалавечая прага да даследавання падупадае метафізічнай неабходнасці. І ўсё ж у заключным творы кнігі, "Паэме раўнавагі", гаворыцца: "Не пакінь нас, / не пакідай —/ ні цяпер, ні пасля —/ раўнавага!..". Іначай кажучы: у чалавека не адабрана адказнасць за свой лёс.

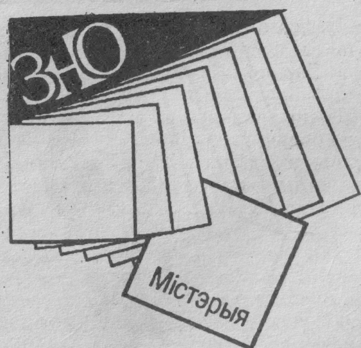
"Шлях — 360. Паэмы і вершы", 1981, — тытул чацвёртай кнігі Разанава. Яна складаецца з дзевяці паэм, якія пашыраюць далей тэматычны абшар ранейшых паэм, і адначасова ствараюць своеасаблівае адзінства, бо яны ў шырокім сэнсе ахопліваюць істотныя этапы і погляды Разанаўскай паэтычнай экзістэнцыі. Пасля кожнай паэмы ідуць два вершы, падпарадкаваныя агульнай тэме кнігі, а таксама па дзве названыя Разанавым "Квантэмамі" словададасоўкі з некалькіх радкоў, у якіх, часта незалежна ад граматычных правілаў, праблісквающь пэўныя гукавыя і сэнсавыя комплексы: "уцёкі доўжацца замкнёна ў словах смерць я ўсім знаёмы". У "Паэме рэха" ў цэнтры ўвагі стаіць пачуццёвасць (сэнсітывітэт) чалавека, ізаляванага сваёй адоранасцю ў сваім жа асяроддзі. Абедзве паэмы, пастаўленыя ў пачатку і ў канцы кнігі, "Першая паэма шляху" і "Другая паэма шляху", шукаюць адказу на пытанне пра месца чалавека ў свеце: "Я — той, хто шлях, і хто па ім ідзе". Чалавек у бясконцай сувязі. Праз сваю цэласнасць наскрозь ідзе ён па шляху ў іншае, трансцэдэнтнае, духоўнае быццё, вызваляючыся ад таго, што належыць толькі свету, ад "сабакі да свінні" (паводле Мацвея, 7:6). Пераплеценасць жыцця і смерці тлумачыць назву кнігі: замыкаецца круг 360 градусаў.

У 1988 годзе выйшла наступная кніга Разанава: "Вастрыё стралы. Вэрсэты, паэтычныя мініяцюры". Разам з 33 квантэмамі і 96 пункцірамі ў ёй 93 вэрсэты — баладнага тыпу, часта драматычна завостраныя вершы ў прозе, прыкладна на старонку ў даўжыню. Кожны з гэтых вэрсэтаў — моўны расказ, у якім за ўяўна знешняй прастатой крыецца багаты сімвалічны змест.

У 1992 годзе выйшла кніга "У горадзе валадарыць Рагвалод. Вершаказы і пункціры". Разанаў звяртаецца да зусім новага віду вершаў: ён даследуе суцэльнае гукавое (і этымалагічнае) поле пэўных слоў, у якіх ён бачыць ключавыя карані чалавечага існавання. Гэтыя вершаказы не паддаюцца перакладу, але яны спасабляюць увачавідніць спецыфічны спосаб мыслення ў мове, на якой яны напісаны. У якасці прыкладу — некалькі назваў гэтых вершаў: "Горад", "Дарога", "Смага", "Ноч", "Гутарка".

Пакуль што апошні зборнік Разанава, "Паляванне ў райскай даліне", змяшчае ў сабе побач з новымі вэрсэтамі, паэмамі, пункцірамі і вершаказамі таксама і памянёныя ўжо "зномы". Як і Разанаўскія лірычныя ouvre, яны складаюць сведчанне таго, што тут бярэ слова голас, які не можа быць не пачуты ў ансамблі найноўшай еўрапейскай паэзіі.

Пераклаў з нямецкай Васіль СЁМУХА



Неяк так атрымалася, што культуралагічная дамінанта “ЗНО” як улеглася адразу на сумежжы літаратуры і філасофіі, так ужо амаль тры гады ляжыць сабе там вылёжваецца, хоць відавочна, што на гэтым сумежжы свет (культуралагічны) клінам не сышоўся. Ёсць жа яшчэ тэатр, музыка, мастацтва, архітэктура, гісторыя, тэалогія, экалогія і г.д. і да т.п. Нельга сказаць, што зусім не рабілася спробаў раскатурхаць вылежня. Яшчэ як рабілася, але пэўна ўсе яны былі залішне далікатнымі. І калі стала канчаткова зразумелым, што казытаннем пятак вылежня з месца не зрушыць, узнікла думка час ад часу рыхтаваць выпускі “ЗНО” (часткова ці цалкам), інтэлектуальныя рэфлексіі якіх факусаваліся б на нечым іншым ад літаратуры і філасофіі, прыкладам на археалогіі. Але распачаць мы вырашылі з таго, што бліжэй ляжыць — тэатра і відарыснага мастацтва...

Калі трохі матэрыялаў для “тэатральнага” сшытка было ўжо падрыхтавана, у Мінску (з фінансавай дапамогі Беларускага Фонду Сораса) прайшла міжнародная канферэнцыя “Тэатр напрыканцы ХХ стагоддзя: пошук новых вымярэнняў”.

Многія спавешчанні з гэтай канферэнцыі нам падаліся вартымі ўвагі нашых чытачоў і з цягам часу (па меры таго, як яны будуць перакладацца з англійскай, шведскай, румынскай, польскай ды іншых моваў) мы мяркуем надрукаваць іх на старонках сшытка пад рубрыкай “Містэрыя”. А распачаць тэатральную інтэрвенцыю мы вырашылі са спавешчанняў Вячаслава Ракіцкага (арганізатара канферэнцыі) і Левана Хетагуры, тэксты якіх у сукупнасці з развагамі Жака Дэрыда над “тэатрам жорсткасці” Антанэна Арто і зацемкамі на тэатральных квітках Юрася Барысевіча дэманструюць сапраўднасць нашага жадання засвойваць і іншыя — ад літаратурна-філасофскай, — культуралагічныя прасторы.

В.А.

Вячаслаў РАКІЦКІ

НАЦЫЯНАЛІЗМ І ТЭАТР

Я задаю сабе пытанне, чаму Бог учыніў Вавілон, падзяліўшы людзей на народы, даўшы кожнаму з іх сваю мову? І знаходжу адказ — каб людзі не змаглі дамовіцца на нешта дрэннае ў сусветным маштабе. Дабро, яно ж заўсёды “тут і зараз”...

Калі кідаеш позірк на дынаміку развіцця тэатральных ідэй у ХХ стагоддзі, адзначаеш цесную повязь яе (дынамікі) з рухам і зменамі ідэалогій — усеагульных і лакальных. Лакальныя ў большасці сваёй вельмі хутка станавіліся ўсеабдымнымі. Камунізм, фашызм, інтэрнацыяналізм, расізм, нацыяналізм, з'яўляючыся па сутнасці ідэалогіямі папулісцкімі (вызначэнне Энтані Сміта), маюць уласцівасць да імгненнага пашыранага распаўсюджання. Канструктыўная лакальная ідэалогія нацыяналізму, скіраваная на станоўчую выніковасць (шанаванне радзімы; дасягненне суверэнітэту тэрыторыі, на якой пражывае этнічная супольнасць; самавызначэнне чалавека як прадстаўніка пэўнай нацыі; стварэнне адметных духоўных, мастацкіх каштоўнасцей і да т.п.), з цяжкасцю вытрымлівае націск папулізму і прывабнага ўтапізму. Па сутнасці ў барацьбе ідэалогій у ХХ стагоддзі перманентна адбывалася **разбурэнне базавага матыву нацыяналізму — нацыянальнай ідэі.**

Папулісцкія ідэі сілкавалі ўсе сферы жыцця, на іх грунце прарасталі, квітнелі і пашыраліся на цэлыя кантыненты адэкватныя (ці прынцыпова адмаўляючыя гэтыя ідэі) мадэлі мастацтва, у тым ліку і тэатра. Яны станавіліся прывабнымі для цэлых народаў і іх суседзяў. Узнікала адпаведная сістэма знакаў, лёгкая для адчытання ўсімі. Універсалізацыя ў рэшце рэшт прывяла да касмапалітызму, які падпарадкаваў сабе ўсе астатнія папулісцкія ідэі. Мадэлі тэатра, народжаныя адной з прывабных папулісцкіх ідэалогій і часта нават на грунце пэўнай нацыянальнай традыцыі (яе працягу ці свядамага разбурэння) паступова перакрочвалі межы (дзякуй выбуху камунікацыі і разуменню ідэі адкрытага грамадства) і эксплуатаваліся аж да ўзнікнення стэрэатыпу. Тэатр таксама стаў складнікам так званай культуры “Кока-колы” і яе стандартызацыяй, уніфікацыяй.

Мы канстатуем тупіковасць і апрацаванасць шматлікіх мадэляў тэатра, крызіс яго ідэі і мовы, што яшчэ зусім нядаўна здаваліся невычарпальнымі, бо мелі універсальную схему, у якую згодна з надзённай патрэбай можна было загнаць усё, што пажадаеш: сёння Шэкспір іграецца ў стылістыцы (штампе) Брэхта, Чэхаў — паводле канонаў абсурдысцкай драмы.

Чаму так адбываецца? Што далей? Адказ на гэтыя пытанні я знаходжу ва ўроках разнастайнасці. Сусветны тэатр не ёсць нейкі маналіт. Ён складваецца з нацыянальных тэатральных культураў, кожная з якіх прыносіць своеасаблівае, унікальнае, каштоўнае. Яно ўзнікае з неўміручасці гістарычнай, этычнай, моўнай памяці народаў. Цывілізацыя зусім нядаўна ганарылася гэтай шматстайнасцю. У ёй менавіта — адметныя архетыпы, спецыфічная для пэўных народаў структура падзей і вобразнасць.

Я не веру ў шчаслівую будучыню мовы эсперанта, мы ўсе гаворым на сваіх мовах. У іх і толькі ў іх можа быць закладзеная эмоцыя, перажыванне. Універсальная ж мова перадае толькі інфармацыю. Далей — фальш, крызіс, тупік.

* * *

Нацыяналізм — як ідэалогія канструктыўная, найбольш трывалая — неўміручы. Ён, падаўлены іншымі агрэсіўнымі ідэалогіямі, толькі часова знаходзіцца ў стане спакою. Змяняюцца палітычныя абставіны, губляе прывабнасць папулізм, і нацыянальная ідэя пераходзіць у стадыю вегетацыі. Раней часу фашысты, камуністы абвесцілі пра смерць нацыяналізму. Пахавання не адбылося. Нацыянальная ідэя ўваскрэсла на ўсёй планеце — і ў краінах Трэцяга свету (нацыянальна-вызвольныя рухі), і ў развітых дзяржавах Захаду (неанацыяналізм ці этнічны нацыяналізм), якія апелююць да “ўнутраных”, а не знешніх фактараў), і ў посткамуністычным свеце (барацьба за рэальны суверэнітэт, свабоду радзімы, дэмакратыю, ажыццяўленне страчанай нацыянальнай саматоеснасці).

Нацыяналізм у Беларусі ўцягнуты ў палітычную барацьбу супраць знішчальнай ідэалогіі камунізму, супраць імперскага нацыяналізму Расіі, панславісцкай ідэі, роднаснай расізму, за рэальны суверэнітэт вольнай і абароненай тэрыторыі — радзімы. Паўстае актуальная праблема разумення тэзы, што нельга рэалізаваць сябе і сваёй культуры ў будучыні, калі не будзе шанаванай і прызнанай радзімы, што чалавек можа вызначыць сябе толькі ў адпаведнасці з нацыянальнай ідэяй. Каля сямідзесяці гадоў мы мелі татальны наступ на нацыяналізм беларускі. Афіцыйнай ідэалогіяй у былым СССР стаў, з аднаго боку, нацыяналізм імперскі, які забяспечваў асіміляцыю і аднароднасць. З другога — эвалюцыйны камунізм (сціранне межаў паміж нацыямі і ўтварэнне новага “наднацыянальнага” “савецкага чалавека”, стварэнне адзінай “савецкай культуры”). Праграма праводзілася ў жыццё, убівалася ў свядомасць людзей, гэты прэсінг адчуў на сабе і тэатр. Савецкая (пераважна — руская) п'еса з героямі, пазбаўленымі нацыянальнай памяці, тыражавалася на сотнях сцэнах Расіі, Казахстана, Беларусі, Украіны, Балтыйскіх рэспублік. Тэатр пазбаўляўся права як на нацыянальны змест твораў, так і на сваю далучанасць да еўрапейскіх культураў. Ён вымушаны быў забяспечваць пануючую, афіцыйную ідэалогію імперска-камуністычнай Масквы. Выпрацавалася уніфікаваная, стэрэатыпная мова сцэны, якая найбольш трапна і расшыфроўвае такое загадкавае для Захаду паняцце як “сацыялістычны рэалізм”. Затым, у 80-я гады, адбываецца момант прасвятлення. Маладыя рэжысёры, атрымаўшы скрозь прыадчыненую “жалезную заслону” інфармацыю, развітваючыся з імперска-камуністычнай ідэалагічнай асновай мастацтва, як і дзеячы краінаў Афрыкі ці Азіі, паверылі ў касмапалітычны ідэал заходняй цывілізацыі. Не азірнуўшыся назад, на свае сапраўдныя карані, не скінуўшы з плячэй касцюмчык руска-савецкага крою, ухапіліся як за выратавальную саломінку за Дзюрэнмата, Олбі, Іанеска, а то і за брадвейскі камерцыйны рэпертуар, і ў большасці сумесцілі стэрэатыпы сацрэалістычнага, ілжыва-псіхалагічнага тэатра са стэрэатыпнымі прыёмамі заходняй сцэны. Вестэрнізацыя відавочна заводзіць у тупік. Колькі не пераконвай, што “з'еў батончык "Снікерса" і парадак", я, беларус, усё роўна буду галодны без традыцыйнай бульбы, свініны і капусты. Вось і беларускі тэатр не зразумеў у эпоху змены ідэалогій ні рускую драму “новай хвалі” з экзатычнымі для нас рэфлексіямі маскоўскай інтэлігенцыі, ні агульначалавечыя каштоўнасці ў віртуозна-стандартных пабудовах заходняй п'есы. У той жа час усе ўзлёты беларускага тэатра ХХ стагоддзя звязаныя з мастацкім асэнсаваннем нацыянальнай ідэі.

* * *

Тэатр у новых дзяржавах посткамуністычнага свету, на маю думку, павінен грунтавацца на канструктыўнай ідэалогіі нацыяналізму, што перажывае рэзананс як адна з лакальных ідэалогій “выратавання свету”. Яна ж, упэўнены, уратуе і тэатр. Нацыяналізм нясе аптымізм адраджэння нацыі і яе культуры. Касмапалітызм прыводзіць да містыцызму, які па сутнасці самазнішчальны, бо ягоная надзея, народжаная расчараваннем, гэтак жа хутка знікае, як і ўзнікае (Э.Сміт).

Што ёсць нацыянальная ідэя? Яе грунт — пэўнае светаўспрыняцце і пэўны тып культуры. Ключ да гэтай культуры — гісторыя, пачуццё гістарычных архетыпаў, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне. Гістарычная культура фармуе характар нацыі. Чалавек вызначае сябе ў адпаведнасці з нацыянальнай ідэяй, праз сваю сувязь з продкамі. Нацыяналістычныя рухі ідэалізуюць этнічныя сувязі, фальклор, зямлю продкаў, мову, рэлігію, звычаі, паходжанне. Тут удзячная глеба для ўзнікнення спецыфічнай для народа структуры падзей, бо нацыяналізм заўсёды імкнецца ўваскрэсіць далёкае мінулае, якое можа дапамагчы сфармаваць і вызначыць супольную будучыню. А адсюль — адраджэнне архетыпаў, абрадаў, прынцыпаў выканання. У гэты кантэкст змяшчаюцца сучасныя актуальныя для нацыі праблемы, што і нараджае рамантычны пратэст. Успомнім беларуска-польскага паэта, драматурга Адама Міцкевіча, да творчасці якога, на жаль, так і не далучылася беларуская сцэна. Паэтыка “Дзядоў” прасякнута аўтэнтычнай энергіяй беларускай зямлі. Абрамляючы драматычную паэму старажытным беларускім абрадам памінання памерлых (“Дзяды”), ён тым самым сцвярджае, што на гэтым грунце адродзіцца сапраўдная саматоеснасць народа. Палёты лірычнай фантазіі суседнічаюць з праблемамі дзяржаўнасці, з надзеяй на сацыяльнае вызваленне ад іншаземнай тыраніі.

Нацыянальная ідэя, якой захопленыя сучасны рэжысёр Мікалай Пінігін, праз адраджэнне забытага старадаўняга народнага тэатра батлейкі прывяла да адшукання арыгінальнай формы лепшых, на мой погляд, за апошнія дзесяцігоддзі спектакляў “Тутэйшыя” паводле Янкі Купалы ў Нацыянальным тэатры і “Дзіця з Віфлеема” ў Тэатры-студыі кінаакцёра. Спектакль “Тутэйшыя”, вярнуўшы да жыцця забароненую за камуністамі п'есу нацыяналістычнага зместу, з'яўляецца каштоўнасцю не толькі мастацкай. Ён увайшоў у палітычную барацьбу

Леван ХЕТАГУРЫ

НА ПАРОЗЕ XXI СТАГОДДЗЯ*

Тэатральнае мастацтва спараджае шмат загадак. У звязку з чым час ад часу адбываецца перагляд традыцыйных падыходаў да праблемы тэатра і ўзнікненне новых гіпотэзаў.

Гісторыю тэатра можна разглядаць як гісторыю эксперыментаў. У гэтым аспекце асабліва вылучаецца ХХ стагоддзе.

Эксперымент уключае ў сябе як апрацоўку літаратурных тэкстаў, так і засваенне тэатральнай прасторы. Мізансцэнай пазней стане называцца пэўны парадак узаемаадносін актора і сцэнічнага рэквізіту ў тэатральнай прасторы. Але, па нашаму глыбокаму перакананню, у мізансцэне можна вылучыць прамізансцэну, якая бярэ пачатак у рытуальна-містэрыяльнай дзеі, і аўтарскую мізансцэну, якая звязана з эксперыментамі прафесійнага тэатра і ўзнікненнем прафесійнай рэжысуры.

Тэатральнае мастацтва як паспалітае відовішча (інакш гэта можна назваць грамадскай мітэрыяй) на працягу стагоддзяў слугавала фармаванню і развою нацыянальных культур.

Масавасць тэатра як відовішча захоўвала за тэатрам першынства сярод іншых відовішчаў. У сучасным свеце панятак масавасці займае іншае месца. У “Грамадскай містэрыі” ўзмацняецца рэанімаванне сакральных элементаў і вербальных сімвалаў. Выкарыстоўваючы канкрэтныя сакральныя элементы, нацыянальная культура стварае планетарную мадэль быцця. Таму зусім не выпадкова, што на працягу ХХ стагоддзя адбываецца нарошчванне міфатворства ў розных нацыянальных прасторах.

Характэрным працэсам апошніх дзесяцігоддзяў у тэатральным мастацтве з'яўляецца мадэляванне — стварэнне такіх спектакляў (незалежна ад драматургічнай асновы), дзе з дапамогай вобразнасці, метафарычнасці і аўтарскіх мізансцэнаў ладзіцца спектакль-мадэль, які люструе парадыгму жыцця і сусвету. Тэатр цалкам свядома імкнецца да мадэлявання Сусвету, і з гэтага абагульняе падзеі: стварае новыя прытчы, якія цалкам выцясняюць трагедыі класічнай формы. Тэатральныя мадэлі дэманструюць нам трагічную сутнасць Сусвету і жорсткасць яго законаў, адпаведна якім чалавек абсалютна бездапаможны ў цісках касмічнага “парадку”.

Адразу заўважым, што наша даследаванне абыходзіць традыцыйную праблему — праблему сутнасці гульні і кранае толькі форму гульні, форму тэатральнасці, папярэдніцай якой была містэрыяльная гульня.

З моманту ўзнікнення мастацтва для першабытнага чалавека робіцца вельмі істотным імкненне перакласці акаляючую яго рэальнасць на мову сімвалаў: ён шукаў мову, якая б праз сімвалы казала пра сутнасць Сусвету. Пакуль не з'явіліся іншыя сродкі, чалавек мусіў для гэтай мэты выкарыстоўваць пластычныя магчымасці свайго цела. Паўтарэнне і замацаванне адных і тых самых пластычных фігур стварыла “азбуку” фіксаванага руху, якая і пакладалася на пачатак рытуалу — пазней рытуал набудзе сваю ўласную атрыбутыку. Даследаванне свету праз цела прыводзіць да ўзнікнення новага ведання, якое афармляецца ў рознага роду першабытныя рэлігіі.

Рэлігійныя формы рытуальнай дзеі папярэднічалі ўзнікненню “масавых забаў”, відовішчаў, народных прадстаўленняў. А ўвогуле рэлігійная містэрыя, як складаная варыяцыя простай рытуальнай дзеі, ёсць адной з першых формаў рэлігійнага тэатра. Рэлігійная містэрыя і прадвызначыла ўзнікненне тэатральнай формы як своеасаблівай сферы мастацтва.

Удзельнікі і гледачы рэлігійнай містэрыі былі хаўруснікамі, абавязанымі захоўваць тайніцу містэрыяльнай дзеі і сэнс яе сімвалаў. Але паколькі мэта кожнай рэлігіі няспынна пашыраць сферу свайго ўплыву, то ім адначасна даводзілася папулярызаваць сваю ідэалогію і сваё светабачанне. Існуе шмат спосабаў распаўсюджання рэлігійнага светабачання. Але адным з найбольш эфектыўных шляхоў з'яўляецца пашырэнне кола гледачоў рэлігійнай містэрыі.

Кожнае з мастацтваў вымушана шукаць агульнапрыдатныя формы самавыяўлення, што спараджае кіч.

Пераход ад элітарнай рэлігійнай містэрыі да грамадзянскай адбываецца праз ужыванне элементаў кіча, што ў рэшце рэшт прыводзіць да стварэння тэатра. Усе грамадскія відовішчы, народныя гульні ёсць не што іншае, як пераходная форма ад сакральнай містэрыі да тэатра.

Паступова элітарная рэлігійная містэрыя замяняецца масавай грамадскай містэрыяй, дзе першасныя рытуальныя элементы губляюць сваё містыка-семантычнае тлумачэнне (сістэму расшыфроўкі); для гледача “новая мова”, новая сістэма сімвалаў у выглядзе старой формы і новага зместу становіцца сродкам камунікацыі. Гэта ўжо мова гульні, мова ўвасаблення.

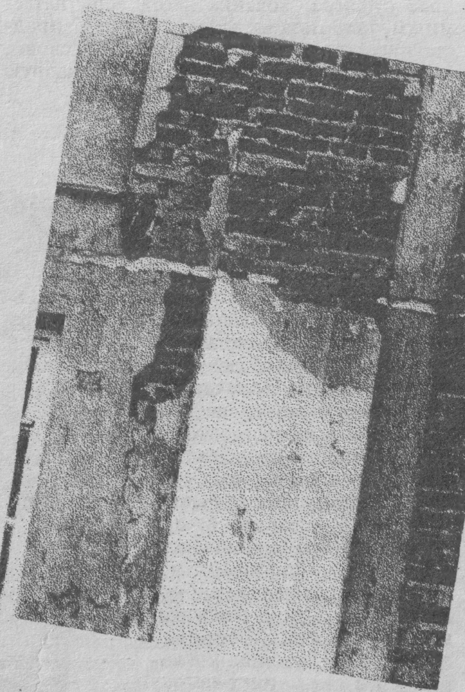
Тут нам неабходна разрозніць паняткі рытуалу і абраду. Рытуал — гэта частка містэрыі, а абрад — частка народнага

за суверэнітэт дзяржавы, сыграў мабілізуючую, выхаваўчую ролю. Такім чынам, нацыянальны тэатр абараняе і сябе, сваё права на адшуканне саматоеснасці. "Дзіця з Віфлеема" — гэта роспаведзь пра гістарычны лёс беларусаў, пра вытокі іх адметнай ментальнасці, аўтэнтычнай культуры. Наступная пастаноўка гэтага ж рэжысёра — зноў аднаўленне забытай п'есы, з якой і пачынаўся беларускі тэатр сучаснага тыпу ў сярэдзіне XIX стагоддзя, "Сялянка" ("Ідылія") паводле Вінцэнта Дуніна-Марцынкевіча. Прыхільнасць Мікалая Пінігіна да татальнай рэжысуры постмадэрнісцкага часу не супярэчыла выяўленню прыроды нацыянальнага характару. Ён апелюе да стэрэатыпаў як героя з народу (іранічнасць, сентыментальнасць, хітрасць і пакорлівасць лёсу), так і ворагаў. Абодва стэрэатыпы для нашай культуры універсальныя. Стэрэатыпы сталі мовай спектакля, без іх постмадэрнісцкая экстравагантнасць рэжысёрскага вырашэння засталася б адно толькі формай. Выдатны польскі рэжысёр Кшыштаф Зануссі, разважаючы пра нацыянальныя стэрэатыпы, сцвярджае: "Я не пагаджаюся, што стэрэатып у якой бы там ні было постаці, таксама і нацыянальны стэрэатып, з'яўляецца негатыўным паняццем, некарысным для ўзаемнага паразумення грамадстваў. Наадварот — стэрэатып з'яўляецца формай звароту, элементам мовы, абавязковым для дасягнення пэўных скарачэнняў і абагульненяў. А ў выпадку аўдыёвізуальнай мовы, або мовы найбольш семантычна шматзначнай, зварот да стэрэатыпаў абавязковы — без іх мы асуджаны на поўную стэрыльнасць выказвання" ("Narody i stereotypy", Krakow, 1995). Невыпадкова і павучальна, што менавіта гэтыя спектаклі рэжысёра Мікалая Пінігіна прэзентуюць сёння беларускі тэатр за мяжой. Ад пошуку фальклорных вытокаў адметнай вобразнасці нацыянальнага мастацтва, праз гісторыю, якая фармуе характар нацыі да асэнсавання сучаснай нацыянальнай ідэі — такі шлях праходзяць многія нацыянальныя сцэны свету на хвалі адроджанага нацыяналізму. Хачу звярнуць вашую ўвагу на даклад "Ірландскі пратаганіст і акцёр" рэжысёра і даследчыка з Цэнтра Самуэля Бэкета ў Дубліне Стыва Вілмера, які ён прачытаў на Кангрэсе Міжнароднай Федэрацыі тэатральных даследчыкаў у Манрэалі гэтым маем. Спадар Вілмер адзначыў, што "as in other nationalist movements, the drish writers looked both to historikal and mythical charakters to provide a nationalist protagonist who would be acceptable to the sympathies of a nationalist audience"*.

Пошук уласных каранёў заўсёды прыводзіць тэатр да народнай гісторыі, якая дае аргументы сучаснай нацыянальнай ідэі (так было ва ўсе перыяды адраджэння ў Беларусі нацыяналізму — ад народна-гістарычных драм Купалы да апошняй п'есы Дударава, ад спектакляў Аляхновіча, Ждановіча, Міровіча да Мазынскага, Раеўскага, Пінігіна). У гісторыі знаходзіць сцэна новую саматоеснасць, якая можа забяспечыць заснаванне новага грамадства і новай дзяржавы, дзе ніхто не будзе адчужаны, у тым ліку і тэатр. Тут роля тэатра найвялікшая. У час тыраніі, таталітарызму (фашызму, камунізму) тэатр можа адмовіцца ад нацыянальнай ідэі, здрадзіць ёй, захоўваць да яе ціхую лаяльнасць. У час крызісу, які непазбежна выкарыстоўвае нацыяналізм для сваёй канструктыўнай дзейнасці, тэатр можа і павінен быць цалкам адданым гэтай ідэі. Тут — паратунак і перспектыва. Тут — рамантызм, сентыменталізм, суровы рэалізм... Адным словам: шматстайнасць. Сцвярджальнасць.

* * *

Нацыяналізм у палітыцы, эканоміцы, мастацтве сёння — **не ёсць ізаляванасць ад свету,** сведамая самаабмежаванасць. Кніга, сцэна, як і кампутар, не знаюць межаў. Якой бы жалезнай заслонай камуністы, дэкларуючы ідэю інтэрнацыяналізму, не зачынялі нас ад свету, якімі б эпітэтамі (накшталт "абстрактнага гуманізму") ні ўзнагароджвалі Камю, Іанеска, Бэкета, як бы ні супрацьпастаўлялі Станіслаўскага Брэхту, зрабіўшы першага ледзь не ідэолагам сацыялістычнага рэалізму, раней ці пазней мы іх прачытвалі, дапасоўвалі да сваёй ментальнасці і рэальнасці. Якія б крыўды мы не адчувалі да вялікага суседа, Чэхава ставілі і ставіць будзем, іншая справа — як. Можна і так, як гэта яшчэ рабілі на пачатку стагоддзя Станіслаўскі з Неміровічам-Данчанкам. Можна і згодна з нейкімі агульнапрынятымі ўяўленнямі, узятымі з хрэстаматый і крытычных артыкулаў. Беларус ставіць спектакль "а ля рус", не прымаючы пад увагу, што мы — розныя нацыі, што паняцце інтэлігенцыя, і ўсё, што з ім звязана ва ўяўленнях усё той



жа інтэлігенцыі, чыста рускае. Ментальнасць, нават фізічныя дадзеныя акцёра пэўнай нацыянальнасці, пэўнай культуры — ужо "message". Не можа акцёр Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы сыграць нешта псіхалагічна абстрактнае, ведамае яму паводле стэрэатыпных уяўленняў пра рускага інтэлігента канца XIX стагоддзя. У тых калізіях рускай драмы важна і трэба адшукаць уласцівае сваёй прыродзе. У Беларусі можа быць толькі беларускі Чэхаў. Толькі такі Чэхаў можа быць цікавым і рускаму гледачу. Літоўскі нацыяналіст Эймунтас Някрошус паставіў "Дзядзьку Ваню" як экалагічную п'есу. У Чэхаве ён адчуў "экалагічнага пісьменніка" (яго словы, сказаныя мне). І мы бачым на сцэне **літоўскіх** інтэлектуалаў у разгубленасці і адчаі, якія пакутуюць ад таго, што нішчыцца іх зямля, іх жыццё, іх спадзяванні. Растрывожаная свядомасць герояў апраўдвае алегарычныя, метафарычныя сцэны, якія паддаюцца расшыфроўцы адно толькі на ўзроўні эмацыянальнасці. Драматызм лёсаў герояў спектакля прачытваецца нават на ўзроўні літоўскага гучання дзіўнага для Літвы спалучэння імёнаў і імёнаў па бацьку: "Аляксандрас Владзіміравічус", "Міхаілас Львовічус". Гэта не антырускі спектакль, гэта тая ж драма, якую перажываюць рускія інтэлігенты, але пражытая **літоўцамі,** без стылізацыі пад расейскую традыцыю, без уціскання яе ў схемы, выпрацаваныя рускай сцэнай.

Твор мастацтва (спектакль) — гэта закадзіраваная ў сістэму пэўных знакаў, сімвалаў, вобразаў рэальнасць. Сістэма кадзіравання адметная ў сэнсе таго, што яе аўтарамі з'яўляюцца пэўныя людзі-творцы, носьбіты пэўнай нацыянальна-культурнай традыцыі, якія жывуць у пэўнай супольнасці на пэўнай тэрыторыі, у межах пэўнай дзяржавы. Яна ж і універсальная, бо прадугледжвае раскадзіроўку публікай — людзьмі,



якія, акрамя нацыянальнага вопыту, маюць яшчэ і ўласцівасць, якая хаарктэрная ўвогуле для чалавека, — спачуваць драматычнаму ці трагічнаму лёсу, адгукацца смехам на камічную недарэчнасць. Твор з глыбокім нацыянальным зместам заўсёды, а можа, і найперш выклікае адэкватную (ці нават больш вострую) эмацыянальную рэакцыю ў іншанацыянальнага гледача, бо персанаж у ім пражывае канкрэтны, а не абстрактны, лёс чалавека, які адбываецца "тут і зараз". Спачуваюць жа сёння людзі ва ўсім свеце баснійцам ці чачэнцам.

Успамінаецца знакаміты якуцкі спектакль Андрэя Барысава "Блакітны, жаданы бераг мой" паводле аповесці кіргіза Чынгіза Айтматава "Плямісты сабака, які бяжыць уздоўж берага мора". Спектакль (у якім спалучаліся, ужываліся і знакавасць якуцкага фальклору, у тым ліку і шаманскі рытуал, і прыёмы з арсеналу сучаснай еўрапейскай сцэны) распавядаў гісторыю хлопчыка, выкінутага ў лодцы ў бушуючае мора, як гісторыю якуцкага народа, зняважанага, растаптанага, што не бачыць сваіх берагоў. Ніхто з нас — рускіх, палякаў, эстонцаў, латышоў, беларусаў, японцаў, чэхаў, што разам глядзелі гэты спектакль у Кіргізіі, — нічога не ведалі пра якуцкі тэатр. Мы не ў стане былі на рацыянальным узроўні раскадзіраваць многае, што, напэўна, з'яўляецца арыфметыкай для якутаў. Тым не менш, спектакль узрушыў аж да слёз сваёй праўдай, драматызмам і захапіў унікальнасцю сцэнічнай мовы — тым, што і называецца нацыянальнай адметнасцю. Я ніколі больш не бачыў якуцкага тэатра, але, здаецца, зразумеў і гэты тэатр, і гэты народ праз адзіны спектакль. Чалавек вызначаўся ў ім у адпаведнасці з нацыянальнай ідэяй, праз сваю повязь з лёсам нацыі і праз уласцівае толькі гэтай нацыі мастацкае мысленне. Спектакль Андрэя Барысава, народжаны нацыяналістычнай ідэалогіяй, ажыўляў страчаную якутамі нацыянальную саматоеснасць. Мяне ён яшчэ больш пераканаў у абгрунтаванасці на першы погляд парадаксальнай тэзы: чым больш нацыяналістычны спектакль, тым больш ён зразумелы і здольны выклікаць суперажыванне ў людзей зусім іншых культураў. Так здарылася і з гэтым спектаклем, якому апладзіравалі і ў Еўропе, і ў Амерыцы, і ў Азіі. Асабіста я кожны раз, калі чую слова "Якуцця", успамінаю гэты унікальны для майго вопыту спектакль..

Тады ж і там, у Кіргізіі, а гэта быў фестываль "Айтматаў і тэатр", давялося паглядзець шэраг спектакляў паводле рамана "І больш за стагоддзе доўжыцца дзень", прадстаўленых тэатрамі розных народаў. Адны рэжысёры прачытвалі тэкст, аздабляючы чужой для іх кіргізскай экзотыкай, іншыя — прынцыпова дэкляравалі касмапалітычнасць зместу. Запомніліся толькі дзве пастаноўкі. Літоўскі рэжысёр Эймунтас Някрошус і эстонец Кальё Камісараў сканструявалі свае спектаклі на грунце нацыянальнай ідэі. Абодва стварылі на сцэне свет, які бярэ пачатак у спосабе мыслення дзеяння галоўнага героя прынцыпова тыпізаванага як літоўца ў адным выпадку, і эстонца — у другім. Тыпіфікацыя ва ўсім: у фактуры дэкарацый, у адметнай алегарычнасці ключавых сцэн, у моўных характарыстыках і нават стэрэатыпнасці фізічнага тыпу героя. Літовец Латэнас іграе каржакаватага, крыху мітуслівага, крыху недарэчнага, але да часу спакойнага селяніна з псіхалогіяй хутараніна, які ўрэшце адрэагуе на гукавыя сігналы светлафора рэзкім словам "манкуртас". Эстонец Камісараў іграе магутнага дзецюка, які, у скураных ботах, моцна стаіць на сваёй зямлі і толькі пагардліва-іранічна пазірае на дзіцячы цацачны цягнічок, што "з усходу на захад і з захаду на ўсход" швэндаецца паміж яго ног пад імперскую песенку "Широка страна моя родная..." ў выкананні... Поля Робсана. Ён мудра сцерпіць і гэтае выпрабаванне-здзек. У абодвух спектаклях нацыянальная ідэя выяўляецца ўжо на ўзроўні нацыянальнага стэрэатыпу, стэрэатыпу характаралагічнага, грамадскага — тыпу літоўца і эстонца.

* * *

Такім чынам, нацыяналізм сёння, гаворачы словамі Энтані Сміта, — гэта "філасофія калектыўнай самадапамогі для тых, хто падзяляе адзіны гістарычны лёс", гэта — "самапрадуктыўны феномен, на які абапіраецца і будзе абапірацца сусветная супольнасць дзяржаў". Нацыяналізм уратуе дзяржаўнасць, нацыі і адметнасць мастацтва. Бо нацыяналісты разумеюць, як злучыць этнічныя сувязі і агульначалавечыя каштоўнасці, рэлігійныя і свецкія традыцыі, як мадэрнізаваць гістарычную культуру і якія з гэтага атрымаюцца наступствы.

Найважнейшай задачай для ўсіх нас з'яўляецца выпрацоўка тэарэтычных мадэляў захавання і адраджэння нацыянальных мадэляў тэатра. Мы хочам пазнаць увесь сусвет, адшукваем універсальнага чалавека ва універсальных схемах. Пазнаць сусвет можна толькі пазнаўшы сябе, сваю нацыю, адшукаўшы саматоеснасць канкрэтнага чалавека канкрэтнай нацыянальнасці. Бо толькі ён і ёсць сусветам.

---

* "як і ў іншых нацыяналістычных рухах, ірландскія пісьменнікі, звяртаючы ўвагу аднолькава на гістарычныя і міфічныя персанажы, выводзяць нацыяналістычнага пратаганіста, які будзе заангажаваны сімпатыямі нацыяналістычнай публікі".

відовішча. Рытуал — дзея, якая будуецца на сакральных і містычных сімвалах, а абрад, хаця і ўключае ў сябе кітчавыя варыянты сакральна-містычных элементаў, аддае перавагу сацыяльна-пабытовым аспектам. Рытуал ёсць вынік патаемных ведаў і ведаў пра патаемнае, а абрад часта будуецца на механістычнай традыцыі.

Па сваёй сутнасці рытуал з'яўляецца асновай трагедыі, бо ахвярапакладанне ёсць яго арганічнай і неад'емнай часткай. Адсюль трагедыя — гэта не песня саціраў (tragodia — песня казлоў), а песня казла, наперад прадвызначанага для ахвяры. Так і ў аснову трагедыі закладзена ахвярнае наканаванне. Герой пакладаецца ў ахвяру акаляючым яго абставінам. Інакш кажучы, яго ахвярапакладанне — заканамерны вынік містычнай тайніцы Сусвету.

Богі ёсць не што іншае, як уцялесненая заканамернасць Сусвету. У міфах, якія ім прысвячаюцца, усе іх дзеянні матываваныя гэтай заканамернасцю і існуюць па-за часам. Своеасаблівасць міфаў, магчыма, і абумоўліваецца тым, што там час у яго традыцыйным разуменні адсутнічае, г.зн. усё адбываецца ў міфічнай часавай прасторы, дзе няма ні пачатку, ні канца.

Калі рытуал і рэлігійная містэрыя былі містычнай дзеяй, якая адлюстроўвала таямнічыя законы Сусвету, то грамадская містэрыя (тэатр) будавалася на ўпадабленні чалавека да багоў, якія ўвасаблялі стыхіі прыроды.

Раней мы адзначалі, што неабходным фактарам для развою тэатральнага мастацтва з'яўляецца дэмакратыя.

Наяўнасць пэўнай свабоды ў грамадстве ёсць абавязковай умовай для ўзнікнення прафесійнага тэатра. Менавіта пагэтаму бясконца падкрэсліваецца, што тэатр узнік у дэмакратычных Афінах, а не ў арыстакратычнай Спарце.

Пераацэньваючы існуючыя крыніцы, трэба вылучыць яшчэ і наступнае. У грамадстве, дзе рэлігія ў сваім развоі дасягае той фазы, калі яна пачынае фармаваць ідэалогію дзяржавы і агульнаграмадскія маральныя каштоўнасці, яе містэрыяльныя рытуалы ахопліваюць вялікія масы і тым самым яна аддаляецца ад эліты, а пранікненне кіча ў містэрыю паступова прыводзіць яе да дэградацыі. Такім чынам элітарная рэлігійная містэрыя некалі пераўтвараецца ў грамадскую містэрыю, на падставе чаго потым і фармуецца тэатр. Думаю, што гэты працэс у значнай ступені вызначае механізм фармавання тэатра ў кожнай краіне.

Для абгрунтавання апошняга можна скарыстацца фактам з'яўлення ў Еўропе літургічнай і паўлітургічнай драмы ў яе развоі, які да дзіўнага паўтарае шлях антычнага тэатра. Аналагічны працэс можна назіраць у станаўленні тэатра на Усходзе.

Да ўсяго вышэйсказанага адносна пераходу элітарнай містэрыі ў грамадскую, трэба дадаць яшчэ адзін момант: падобная трансфармацыя магчыма толькі тады, калі працэс самасцвярджэння паміж рознымі рэлігійнымі плынямі ўжо стабілізаваўся. Толькі ў такім выпадку ў адной геаграфічнай прасторы становіцца магчымым ператварэнне сакральнай містэрыі ў грамадскае відовішча.

Працэс станаўлення тэатра можна прамаркіраваць наступным чынам: 1. рытуал — культавая містэрыя ("Рэлігійная містэрыя"); 2. масавы рытуал, народная містэрыя (свята Дыяніса і інш.); 3. грамадская містэрыя (нараджаецца антычны тэатр); 4. тэатральнае мастацтва — прафесійны тэатр.

1. Мы ўжо шмат казалі, што праз рытуал як сінтэз музычна-вакальна-пластычнай дзеі адбываліся акты рэлігійнай містэрыі. У гэтых містэрыях што ўдзельнік, што глядач былі далучаны да ведання нейкай таямніцы. І адно яны валодалі сістэмай сімвалаў, як шыфрам да разгадкі. Іншымі словамі, яны былі далучаны да большага за звычайнае веданне. Культ — гэта сістэма сімвалаў-таямніц, сэнс якіх выяўляць асноўныя заканамернасці Сусвету. У звязку з гэтым уяўляецца вельмі цікавым тое, што ўсе рэлігіі грамадскае, навуковае веданне, скіраванае на разгадку таямніц Сусвету, лічаць за цяжкі грэх. У першым дайшоўшым да нас літаратурным творы "Гільгамеш" ужо прапаноўваецца сістэма пабудовы Сусвету, яго рэальнага і ірэальнага складнікаў, сутнасць чалавека, яго стасункі з багамі.

Ні адзін культ, ні адна рэлігія не можа абысціся без рытуальнай дзеі, у аснове якой ляжыць тайніца. Гэтую рытуальную дзею можна назваць пластычнай мовай ці пластычнай маскай, якая складаецца з сістэмы тайніц і выяўляецца цалкам як містэрыя.

У рэлігійнай містэрыі гульня мае ні на што не падобную функцыю. У прыватнасці яна з'яўляецца адным з асноўных складнікаў ахвярапакладання — акта пераходу з рэальнага вымярэння ў сакральнае.

Рэлігійная містэрыя ёсць вынікам набытых чалавекам ведаў пра Сусвет, за што сведчыць згаданы вышэй "Гільгамеш". Сорак стагоддзяў назад (а, верагодна, і значна раней) ужо існавала згарманізаваная сістэма старажытных містэрый.

Рэлігійная містэрыя ўзбагачае ўласна таемную дзею аб'ектнымі дапаможнікамі (рэквізітам), якія маюць сімвалічную функцыю, і малюнкамі на зямлі, дрэве, скале (дэкарацыяй), якія таксама нагружаныя сакральным значэннем. Усё гэта разам з музыкай, вакалам ды пластыкай і стварае рэлігійную містэрыю як сінкрэтычную форму пластычнай і вербальнай маскі.

2. Вербальнай інфармацыі ніколі не будзе дастаткова як для культу, так і для грамадскай ідэалогіі, светабачання, маралі. Па маім глыбокім перакананні сінкрэтычная культура культу будзе заўсёды мець перавагу (у сферы ўздзеяння на масы) перад паўсталай пазней вербальнай культурай.

Як ужо казалася, на захаванай рытуальнай аснове, праз механізм кіча, які трансфармуе "элітарную" форму і "містэрыйную веду" паступова ўзнікае "народна-масавая тэатральная форма".

Акрамя іншых адрозненняў ад культавых містэрый грамадская містэрыя страчвае іх жорсткую рэгламентацыю і сістэматызацыю, чаму, безумоўна, спрыяе злучэнне яе з культавым абрадам, прысвечаным богу віна (магутным сродкам уздзеяння на псіхіку чалавека).

(Заканчэнне на стар. 12)



Жак ДЭРЫДА

ТЭАТР ЖОРСТКАСЦІ І ЗАКРЫЦЦЁ ПРАДСТАЎЛЕННЯ*



<...> Для Арто няздольнасць суб'екта памысліць межы ўласнага існавання — нараджэнне і смерць — перажываецца як "абкрадзенасць", прычым злодзеем з'яўляецца Бог, што выкрадае ў чалавека ягонае цела, ягоныя нараджэнне і смерць, ягоную мову, якія ўцягваюцца ў працэсы прадстаўлення, замяшчэння, падмены, падваення, двайніцтва: нараджаецца, памірае, гаворыць не ўласна чалавек, а ягоны прадстаўнік — Бог. Каб выбрацца з гэтай "мембраны" і адрадзіцца для **ўласнага** жыцця, неабходна звярнуцца да пярэдадня скрадзенага Богам нараджэння, да ўласнай сцвярджальнай жыццёвай сілы, і пярэдадзень гэты ёсць пярэднем прадстаўлення ці заходняга тэатра ўвогуле.

Не спрабуючы папросту знішчыць тэатр і прадстаўленне, Арто імкнецца сапраўдна дэканструктывісцкім жэстам "перастварацъ" іх, а разам з імі — і ўласнае цела (знакамітую ідэю "цела без органаў" развілі потым Дэлёз і Гватары: органы для Арто — гэта прадстаўнікі цела, агенты Бога-злодзея). Класічнаму тэатру Арто супрацьпастаўляе тэатр жорсткасці, які трэба разумець, перадусім, як неабходнасць смерці, якая абяцае адраджэнне і аднаўленне ўласнага цела.

<...>

Тэатральнасць павінна пранізваць і аднаўляць кожную часцінку існавання і плоці — праз, свайго кшталту, перавыхаванне органаў. Для Арто гаворка ідзе аб тым, каб паміраючы не памерці, не даць Богу-злодзею пазбавіць сябе жыцця: " Я мяркую, што заўсёды ў апошнюю перадсмяротную хвіліну ў наяўнасці нехта іншы, каб пазбавіць нас нашага ўласнага жыцця". ("Ван Гог, самазабіты грамадствам"). Нараджацца тэатр жорсткасці павінен адасабляючы смерць ад нараджэння і перакрэсліваючы імя чалавека. <...>

Тэатр жорсткасці не ёсць нейкім **прадстаўленнем.** Гэта самое жыццё — у той меры, у якой яно непадуладна прадстаўленню. Жыццё ёсць няўлоўным пачаткам прадстаўлення. Яно нясе чалавека, але не з'яўляецца чалавечным. Чалавек — гэта толькі прадстаўленне жыцця, і ў гэтым гуманістычная абмежаванасць класічнага тэатра. Можна кінуць тэатру, якім ён практыкуецца, папрок у жахлівым браку ўяўлення. Неабходна ўраўнаваць тэатр з жыццём, але не з індывідуальным жыццём (персанажам), а з родам вызваленага жыцця, якое пазначае чалавечую індывідуальнасць і ў якім чалавек ужо — толькі адбітак.

Як і Ніцшэ, Арто хоча пакончыць з **пераймальным** разуменнем мастацтва, з арыстоцелеўскай эстэтыкай, у якой знайшла сябе заходняя метафізіка мастацтва. "Мастацтва — гэта не імітацыя жыцця, але жыццё — гэта пераймание нейкага трансцэндэнтнага прынцыпу, з якім ізноў нас злучае мастацтва".

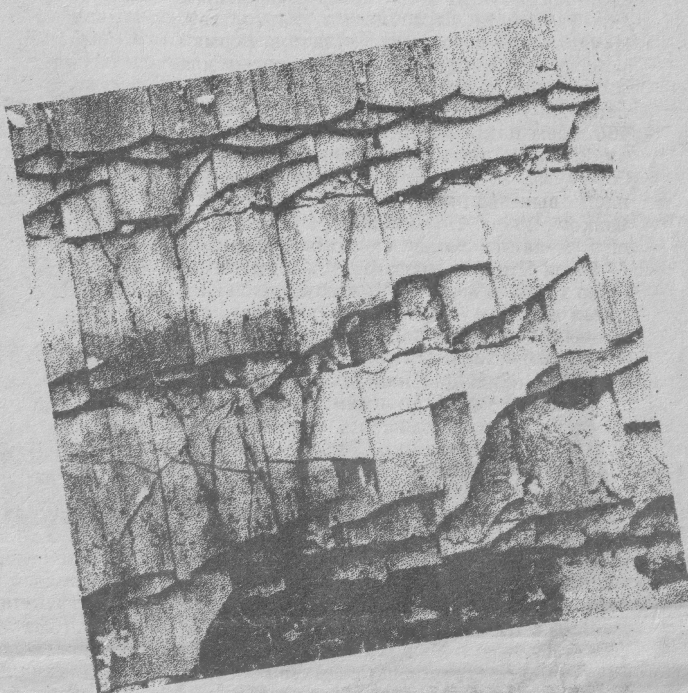
Менавіта тэатральнае мастацтва павінна быць зыходным пунктам гэтага разбурэння пераймальнасці: болей, чым якое-кольвек іншае, яно было адзначана той працай татальнага прадстаўлення, якая дазваляе адмаўленню раздвоіць і выжэрці ўсялякае сцвярджэнне.

Тэатр жорсткасці выганяе са сцэны Бога. Сама тэатральная практыка жорсткасці вытварае нейкую нетэалагічную прастору.

Сцэна застаецца тэалагічнай да таго часу, пакуль над ёй пануе маўленне, воля да мовы, пакуль праект нейкага першаснага логаса, які не прыналежаў раней да тэатральнага топаса, кіруе ім на адлегласці. Сцэна застаецца тэалагічнай, пакуль яе структура, у рэчышчы ўсёй традыцыі, змяшчае наступныя складнікі: аўтар-творца, які адсутнічае, але, узброены тэкстам, здалёк наглядае за тэмпам або сэнсам прадстаўлення, падладжвае іх пад сябе і кіруе імі, даючы прадстаўленню прадстаўляць яго ў тым, што завецца зместам ягоных думак, ягоных задум, ягоных ідэй. Прадстаўляць пры дапамозе нейкіх прадстаўнікоў — пастаноўшчыкаў або акцёраў, заняволеных тлумачальнікаў, што павінны ўвасабляць персанажаў, якія — у першую чаргу тым, што яны кажуць, — больш ці менш непасрэдна прадстаўляюць думку "творцы".

Зрэшты, сам "гаспадар" гэтых рабоў-інтэрпрэтатараў нічога не стварае, а толькі цешыць сябе ілюзіяй творчасці. Прырода тэксту, які ён піша, сама па сабе прадстаўнічая, бо імкнецца да пераймання і ўзнаўлення таго, што завецца "рэчаіснасцю" (рэальна існага — той "рэчаіснасці", якую ў прадмове да "Манаха" Арто называе "экскрэментам духу"). Немагчымасць прадставіць жывую цяперашчыну хаваецца або раствараецца ў ланцугу прадстаўнікоў — і забяспечвае гэта фанетычны тэкст, маўленне, дыскурс, што перадаецца, пры патрэбе, праз суфлёра, хованка якога ёсць патаемным, але неабходным цэнтрам прадстаўнічай структуры. Сцэна хварэе на словы, і "мы паўтараем, што жывем у хворую эпоху".

<...> Аднавіць сцэну ў яе спрадвечных правах — значыцца, вызваліць яе ад тыраніі тэксту. Жорсткае прадстаўленне, што абкладае гледача з усіх бакоў, мае за мэту вытварэнне нейкай прасторы, якую не ў стане ахапіць і зацісйуць ніякае маўленне, і ў якой час не будзе ўжо часам "фанетычнай лінейнасці". Трэба, каб тэатр і жыццё пакінулі прадстаўляць нейкую мову, пакінулі дазваляць выводзіць сябе з нейкага іншага мастацтва — у тым ліку з літаратуры.



Арто запрашае нас разумець пад словам "жорсткасць" толькі "няўмольную рашучасць", "дэтэрмінізм", "падпарадкаванне неабходнасці" і г.д., зусім неабавязкова — "жах", "крывапраліццё" ці "распінанне ворага". Тым не менш у вытоку жорсткасці заўсёды мае месца нейкае забойства. У першую чаргу гэта бацьказабойства. Пачатак тэатра, якім ён мае быць адноўлены, — гэта замах на злоўжываючага сваёй уладай гаспадара логаса, на бацьку, на Бога сцэны, падпарадкаванай уладзе маўлення і тэксту.

"Маўленне пакіне дамінаваць на сцэне, яно зойме на ёй строга абмежаванае месца". На сцэне жорсткасці маўленне і ягоная канатацыя — фанетычнае пісьмо — будуць сцёртыя адно настолькі, наколькі яны прэтэндавалі на ролю дыктоўкі: адначасна загаду і цытавання... Гэта азначае таксама і канец дыкцыі.

<...> Праз гэтую дэканструкцыю загаляецца плоць слова, ягоная гучнасць, ягоная інтанацыя, ягоная інтэнсіўнасць, крык, які яшчэ не паспеў заледзянець пад уздзеяннем мовы і логікі. Вядома, якую значнасць Арто надаваў таму, што не зусім дакладна называў онаматопіяй. Гэта, хутчэй, глосапаэсіс, якія, не з'яўляючыся пераймальнай мовай або нейкім стварэннем імёнаў, вяртае нас на мяжу таго імгнення, калі слова яшчэ не нарадзілася, калі артыкуляцыя — ужо не крык, але яшчэ не дыскурс, калі амаль немагчымы паўтор, а разам з ім — мова ўвогуле: падзел на паняцце і гук, азначанае і азначыўшае, пнеўматычнае і граматычнае;

Юрась БАРЫСЕВІЧ

НАТАТКІ НА ТЭАТРАЛЬНЫХ КВІТКАХ



Ва ўсіх нашых нават найбольш асэнсаваных словах утрымліваецца пэўная доля мыкання або рыку. Асабліва гэта навідавоку ў спяванні. Дарэчы, К.Станіслаўскі раіў спевакам скарыстоўваць для выроўнівання вакальнай партыі менавіта "ціхае мыканне".

Спевакі часта парушаюць нормы літаратурнага вымаўлення. Часам нават цяжка вырашыць, на роднай мове яны спяваюць або на замежнай. Невыпадкова праграмкі з кароткім пераказам зместу друкуюцца не толькі для балета, але і для оперы.

Калі паэзія — танец словамі, дык спяванне — гэта танец голасам. Можна спяваць і без аніякіх словаў, як гэта робяць птушкі і вецер. Не толькі птушкі, але і звяры, і маленькія дзеці, і, зразумела, паэты — хутчэй спяваюць, чым нешта гавораць.

Танец — гэта тэкст, сплецены з жэстаў. Зрэшты, і літаратурны тэкст можна назваць танцам словаў на сетчатцы вачэй чытача ці на барабанных перапонках слухача.

Нашыя продкі раней пачалі спяваць, а ўжо потым — нешта казаць. Яшчэ і цяпер інтанацыю і рытм гаворкі мы падбіраем больш абачліва, чым уласна словы.

Напэўна, і танцаваць чалавек пачаў раней, чым проста хадзіць па зямлі (чым хадзіць па нейкіх справах). Калі немаўля ўзнімаецца з карачак і робіць першыя крокі — хіба не танцуюць ягоныя ненадзейныя ногі?

Магчыма, нават у найбольш абсурдных і непадрыхтаваных сітуацыях мы ўсё яшчэ іграем у нейкім сусветным спектаклі, тэкст якога складаюць усе словы і гукі, якія здольны вымавіць чалавек, а пластычнае вырашэнне — увесь даступны нам арсенал жэстаў і пастаў цела ў прасторы.

Многія танцы, як паказалі даследаванні этнографаў і фалькларыстаў, паўсталі з пераймання паводзінаў жывёлаў і птушак. Як і першыя песні. Мне нават здаецца, і сама чалавечая мова нарадзілася з гукапераймання ў чацвераногіх і крылатых суседзяў чалавека па лесе. Дзеці і цяпер вучацца гаварыць праз гукаперайманне не толькі ў дарослых, але і скрыпу дзвярэй, гаўкання сабакаў, маўчання сцен̆аў (маўчаць і гаварыць мы вучымся адначасова). Магчыма, чалавек раней навучыўся размаўляць з жывёламі і дрэвамі, чым з іншымі людзьмі.

Падчас народных святаў, якія ладзяць органы ўлады, нярэдка ўзнаўляецца архаічны рытуал магічных танцаў першабытнага племя. Акцёры з ліку найшырэйшых масаў разыгрываюць на галоўнай плошчы кожнага горада сімвалічныя сцэнкі перамогі над былымі і будучымі ворагамі, а для гэтага склікаюць на дапамогу добрых духаў і адганяюць злых (імёны і першых, і другіх пішуцца на спецыяльных транспарантах альбо замяшчаюцца маскамі). Карнавал, крыжовы паход і першамайская дэманстрацыя маюць не так ужо і мала агульнага між сабой.

У горадзе можна часам убачыць, як музычныя гурты або палітычныя дзеячы выступаюць пад адкрытым небам — на цэнтральнай плошчы ці ў якім-небудзь парку. Калі ты стаіш воддаль, можна не пляскаць у далоні разам з усімі. Відовішча займае досыць абмежаваны сектар твайго зроку і не ў стане захапіць цябе цалкам. Ты не глядзіш разам з пярэднімі, а толькі падглядваеш — нібыта ў тэлевізары. Тэлевізійны зрок быў вынайдзены людзьмі значна раней за сам тэлепрыймовік. Мы не апладзіруем спевам лясных птушак не таму, што яны гэтага не зразумеюць, а таму, што спяваюць яны не для нас.

На канцэрце або якім-небудзь сходзе за зачыненымі дзвярыма заўважаеш, што часам апладзіруеш аўтаматычна — і тым артыстам, што не спадабаліся, бо пляскаюць з усіх бакоў.

У век тэлевізіі ў відовішчы павінны ўдзельнічаць не толькі артысты, але ўсе прысутныя. Пражэктары заліваюць святлом і залу, бо тэлеаператары здымаюць па чарзе і сцэну, і гледачоў, прымушаючы іх таксама ўдзельнічаць у канцэрце, апранаць пад дапытлівым позіркам тэлекамеры тую ці іншую маску: знарок усміхацца і апладзіраваць або, наадварот, хаваць усмешку ўнутры сябе.

У залежнасці ад сюжэта, стылю, матэрыяла мастак выбірае аптымальны фармат для карціны. Тэатральная пастаноўка таксама здзяйсняецца ў разліку на пэўнае памяшканне, якое не будзе для яе надта цесным або шырокім. І ўсе войны, сацыяльныя рэвалюцыі, вырубка лясоў і павароты рэк — гэта пошукі аптымальнай геаграфіі для сусветнай гісторыі.

У гісторыка звычайна няма ўпэўненасці, што калі б людзі, якія жылі ў той час, пра які ён піша кнігу, нейкім фантастычным чынам атрымалі яе і прачыталі, то пагадзіліся б з ягоным бачаннем колішніх падзеяў. Сапраўды, чалавек не заўсёды пазнае сябе на партрэце, фатаграфіі і нават ва ўласным целе.

А ці можа акцёр, які іграе вядомага гістарычнага дзеяча або міфалагічнага героя, спадзявацца, што той сказаў бы, калі б пабачыў прадстаўленне: "Так, гэта я"? Ці мо акцёру дастаткова, калі гледачы скажуць пра ягоны персанаж: "Так, гэта ён"?

Напэўна, найвялікшай удачай для акцёра і для гісторыка будзе, калі "Так, гэта я" пра героя п'есы ці манаграфіі скажа сабе глядач.

Атаясаміўшы сябе падчас спектакля з тым або іншым героем, акцёр і гледачы зрастаюцца з ім, а потым выносяць з тэатра ў сваё прыватнае жыццё (напрыклад, устаўляюць ягоныя рэплікі ў свае размовы са знаёмымі, ягоныя жэсты — у звыклыя рухі ўласнага цела). Цяпер глядач думае не "што зрабіў бы я на месцы героя?", а "што зрабіў бы ён, калі б стаўся мною?".

Уласны твар артыста — гэта новая маска для персанажа, які не аднойчы паспеў паказацца людзям у іншых пастаноўках, у кніжных ілюстрацыях і кінафільмах. Магія мастацтва ў тым і палягае, што не артыст іграе ролю, а персанаж іграе чарговага артыста.

Спектаклі існуюць не ізалявана, яны насоўваюцца адзін на адзін, цягнуць уніз або ўверх увесь рэпертуар. Гэтаксама, як розныя ролі ў падсвядомасці аднаго акцёра.

Кожны раз, калі на сцэне разыгрываецца адзін спектакль, пад ягоным покрывам, у падсвядомасці кожнага акцёра і ўсёй трупы прапрацоўваюцца іншыя пастаноўкі — у тым ліку яшчэ не здзейсненыя...

І кожны раз, калі мы жывем, у таямніцы ад іншых і нават ад самі́х сябе рыхтуемся да новага, перайменаванага жыцця.

Загадка акцёра: ці перажывае ён сам усе тыя пачуцці, якія дэманструе ў сваёй ролі на сцэне? Дэні Дзідро сцвярджае, што не: абазнаны акцёр ніколі не адчувае разам з персанажам, ён выціскае адпаведныя зрухі душы і цела напрацаванай тэхнікай прадстаўлення.

І тым не менш, я мяркую, немагчыма спыніць перайманне на ўзроўні грыма і

свабода перакладу і пераказу, рух вытлумачвання, адрознасць паміж душой і целам, панам і рабом, Богам і чалавекам, аўтарам і акцёрам.

Слова ёсць трупам псіхічнага маўлення, і трэба зноў адшукаць разам з мовай самога жыцця "маўленне, ранейшае за словы", не падуладнае логіцы паўтарэння... Слова для Арто ёсць прыкметай, сімптомам нейкай знясіленасці жывой мовы, нейкай хваробы жыцця. Слова, прыдатнае для пераказу і паўтору, ёсць смерцю ў мове: "Можна сказаць, што дух, змардаваны дарэшты, рашыўся прамаўляць ясна".

<...> Арто стварае новае тэатральнае пісьмо — іерагліфічнае, у якім фанетычныя элементы спалучаюцца з элементамі візуальнымі, жывапіснымі, пластычнымі. Панящце іерогліфа займае цэнтральнае месца ў "Першым маніфесце" (1932г.): "Усвядоміўшы гэтую мову прасторы, мову гукаў, крыкаў, святла, онаматопій, тэатр павінен арганізаваць яе, стварыць пры дапамозе персанажаў і рэчаў нейкія праўдзівыя іерогліфы і паставіць сабе на службу іхнюю сімволіку і ўзаемасувязі з усімі органамі і на ўсіх узроўнях".

Такі ж другарадны статус маўленне мае на сцэне снабачання, як яна апісваецца Фрэйдам. У снах мы чуем словы, але гэта толькі адзін з элементаў снабачання сярод іншых. "Думкі" ў гэтым працэсе трансфармуюцца ў вобразы, пераважна зрокавага кшталту — г.зн. моўныя прадстаўленні вяртаюцца да адпаведных рэчавых прадстаўленняў, нібыта ўвесь працэс у цэлым кіруецца адзіна меркаваннямі рэпрэзентацыі". "Варта ўвагі, паколькі мала работа снабачання трымаецца за славесныя прадстаўленні; яна заўсёды гатовая замяніць адно слова іншым, пакуль нарэшце не знаходзіць выразу, найбольш прыдатнага для пластычнага прадстаўлення" Арто таксама кажа пра "візуальную і пластычную матэрыялізацыю маўлення" і пра тое, каб "паставіць сабе на службу маўленне ў канкрэтным і прасторавым сэнсе", каб "карыстацца ім як нейкім важкім, скаланаючым рэчы аб'ектам".

І яшчэ адна цытата з Фрэйда: "Калі мы задумаемся над тым, што сродкі прадстаўлення ў снабачанні — галоўным чынам зрокавыя вобразы, а не словы, то ўбачым, што яго больш дакладна будзе параўнаць з нейкай сістэмай пісьма, чымсьці з мовай. Сапраўды, тлумачэнне снабачанняў цалкам аналагічнае расшыфроўцы якога-небудзь піктаграфічнага пісьма — такога, як егіпецкія іерогліфы."

<...>

Арто, аднак, клапаціўся і пра тое, каб пазначыць сваю дыстанцыянаванасць ад псіхааналізу. Тэатр жорсткасці сапраўды з'яўляецца тэатрам снабачання, але снабачання жорсткага — г.зн., абсалютна прадвызначанага і рашучага, снабачання разлічанага і накіраванага — у адрознасць ад таго, што Арто называў эмпірычным вэрхалам снабачання спантаннага: "Я прапаную адмовіцца ад эмпірызму вобразаў, якія наўздагад дастаўляе нам бессвядомае, і якія пад шыльдай паэтычных вобразаў мастак накідвае таксама наўздагад". "Бессвядомае не будзе адыгрываць на сцэне ніякай уласнай ролі. Даволі той блытаніны, што паўстае праз пасрэдніцтва пастаноўшчыкаў і акцёраў паміж аўтарам і гледачом. Тым горш для псіхааналітыкаў, аматараў капацца ў душах і сюррэалістаў... Драмы, якія мы маем намер іграць, рашуча абараняюцца ад усялякага ўтоенага каментатара".

Жорсткасць — гэта свядомасць, гэта выстаўленая напагляд цвярозасць думкі. "Няма жорсткасці без свядомасці, без пэўнага кшталту ўжытковай свядомасці". І свядомасць гэтая жыве, вядома ж, забойствам. "Менавіта свядомасць надае выкананню ўсялякага жыццёвага акта ягоны крывавы колер, ягонае жорсткае адценне, бо жыццё, зразумела, — гэта заўсёды чыясьці смерць".

Арто, магчыма, паўстае таксама і супраць фрэйдаўскага азначэння снабачання як намесніка стоеных жаданняў: праз тэатр ён хоча вярнуць снабачанню ягоную годнасць і зрабіць з яго нешта больш аўтэнтычнае, свабоднае і сцвярджальнае, чымсьці дзейнасць па замяшчэнні чаго заўгодна.

<...> "У тэатры жорсткасці глядач знаходзіцца ўсярэдзіне, а відовішча атачае яго". Абкладзены спектаклем з усіх бакоў, глядач ужо не ў стане канстытуяваць сваё відовішча, забяспечыць сябе аб'ектам свайго зроку. Тут няма больш ні гледача, ні відовішча — ёсць свята. Усе межы, якія крэсляць класічную тэатральнасць (прадстаўляемае — прадстаўляючае, азначаемае — азначаючае, аўтар — пастаноўшчык, акцёры — гледачы, сцэна — зала, тэкст — інтэрпрэтацыя і г.д.) былі нейкімі этыка-метафізічнымі забаронамі, нейкімі зморшчынамі, грымасамі, выскаламі, сімптомамі жаху перад небяспекай свята.

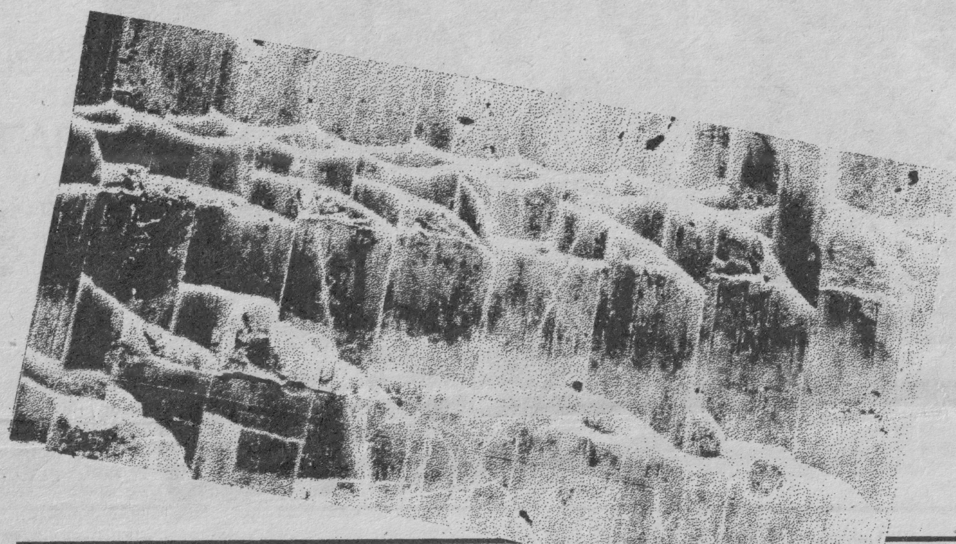
Парушэнне гэтых забаронаў разгортвае прастору свята, дзе знікае ўсялякая дыстанцыянаванасць . Свята жорсткасці здымае рампы-парэнчы перад "абсалютнай небяспекай", якая не мае дна. "Мне патрэбны такія акцёры, якія перадусім былі б нейкімі істотамі — г.зн., такія, якія не мелі б на сцэне страху перад сапраўдным адчуваннем ад удару кінжалам і перад уяўнымі, але для іх абсалютна рэальнымі родавымі схваткамі".

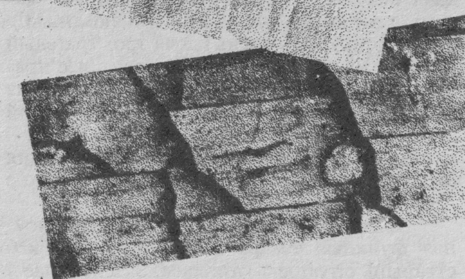
Свята павінна быць нейкай палітычнай падзеяй. І дзея палітычнай рэвалюцыі таксама павінна быць тэатральнай. ... Працэсы прадстаўлення, замяшчэння, дэлегавання аднолькава складаюць падмурак як класічнага тэатра, так і буржуазнай дэмакратыі. Менавіта прадстаўленне ўвогуле насцярожвае Русо ў "Грамадскім дагаворы". Напрыклад, у лісце да д'Аламбера ён прапаноўвае замяніць тэатральныя прадстаўленні нейкімі грамадскімі святамі — без паказу і відовішча, дзе было б "няма чаго глядзець", дзе гледачы самі сталіся б акцёрамі.

<...>

Тэатр жорсткасці — гэта не толькі відовішча без гледача, але і маўленне без слухача. Тут варта прыгадаць думку Ніцшэ: "У стане дыянісійскай узбуджанасці ў чалавека няма слухача — гэтаксама, як і ў аргіястычнага натоўпу: слухача, якому ён меў бы штосьці паведаміць, слухача, абавязкова патрэбнага эпічнаму апавядальніку і ўвогуле апалонічнаму мастаку. Гэта хутчэй у прыродзе дыянісічнага мастацтва — што яму няма справы да слухача". <...>

*** Тэкст са зборніка "Пісьмо і адрознасць" перакладаў і канспектаваў Юрась БАРЫСЕВІЧ**





мімічных мускулаў. Чужыя словы і жэсты акцёр кідае не толькі ў залу, але і ўнутр самога сябе, бо ў глыбіні сваёй ён звычайны глядач.

Напачатку акцёр увасабляе іншага чалавека толькі павярхоўна, з дапамогай чужой вопраткі, мовы, штучных абрысаў цела і твару. Аднак паступова вонкавае падабенства засвойваецца арганізмам артыста і ператвараецца ва ўнутранае: маска прыжываецца на твары і пускае карані ва ўсе органы цела. І пасля спектакля, калі акцёр здымае з сябе пячатку чужога імя і лёсу, ён яшчэ доўга бачыць свет чужымі вачыма і перажывае менавіта тыя пачуцці, якія стрымліваў на сцэне.

Ці можа акцёр іграць без дапамогі нейкага персанажу? І ці можа, з іншага боку, персанаж жыць дзесьці яшчэ апрача цела і маўлення акцёра?

Адна з асноўных стратэгій авангарднага мастацтва — вызваленне акцёра, карціны і літаратурнага твора ад неабходнасці што-небудзь азначаць і паказваць. Напрыклад, паводле Малевіча, "у супрэматызме ёсць чыста жывапіснае мастацтва фарбаў. Жывапісцы павінны адкінуць сюжэт і рэчы, калі яны хочуць быць чыстымі жывапісцамі". Прыкладна да таго ж у тэатры імкнуўся Арто, сцвярджаючы імператыў "чыстай пастаноўкі", якая ўжо не будзе лёкайскім адлюстраваннем рэчаіснасці, а ператворыцца ў свята свабодных жэстаў, промняў святла і самазначных словаў.

Асабіста я, аднак, зусім не ўпэўнены, што акцёр можа на які-кольвек працяглы час вызваліцца ад сваёй выяўленчай функцыі, або што можна напісаць карціну, дзе не было б ніводнай згадкі пра навакольны свет.

Многія рэчы існуюць не толькі на тых палотнах, дзе яны намаляваныя, і многія ролі спісаны з рэальных людзей. Аднак нельга з упэўненасцю сказаць, што рэчы і людзі існавалі раней, чым з'явілася іхняя выява. Я тут маю на ўвазе не іхняе адлюстраванне ў чалавечай свядомасці і не адлюстраване ў рэчах нейкай надматэрыяльнай ідэі. Можна паспрачацца, ці здольныя рэчы быць гледачамі, але кожная з іх, безумоўна, — актрыса.

Ад самога пачатку прасторы і часу кожная рэч і жывая істота нясе на сябе адбіткі ці нейкія іншыя сведчанні існавання астатніх матэрыяльных аб'ектаў. Сусветны тэатр іграў свае п'есы задоўга да выхаду на ягоную сцэну першага чалавека.

Тыгр можа ўпадабляць свой рык гарланню аленя, птушкі развучваюць адна ад адной новыя спевы, інсекты ўмеюць прыпадабняцца лісткам ці галінкам. Прыклады мімікрыі вядомыя нават у раслінаў і аднаклетачных арганізмаў. Зрэшты, тэатр існуе значна даўжэй, чым жыццё на зямлі.

Плынь вады ў рацэ пераймае форму яе дна і берагоў. Месяц мімаволі ўпадабняецца сонцу, люструючы ягонае святло. Снег, які кладзецца на нейкую паверхню, больш ці менш трапна паўтарае яе рэльеф. Вельмі праблематычна, каб нешта магло існаваць без аніякага следу.

Быццё ўпершыню матэрыялізавалася тады, калі пакінула быць адзіным і тоесным сабе самому. Ужо першасны згустак матэрыі, верагодна, быў неаднародным. Сусвет пачаўся разам з часам, г.зн. здольнасцю ўсіх матэрыяльных часцінак і нябесных цел пераўтварацца ў нешта іншае, а таксама разам з прасторай, г.зн. іхняй здольнасцю ўдзельнічаць у нейкім агульным відовішчы.

Ці не з'яўляецца кожная рэч і асоба сукупнасцю адбіткаў усіх іншых рэчаў і ўласнага мінулага? Такога гледзішча на рэчаіснасць трымаецца, напрыклад, Ж.Дэрыда ("няма жывой цяперашчыны, усё ёсць сляды і адсутнасць слядоў"). Я ўсё ж такі мяркую, што існуюць не толькі сляды, але і тыя, хто іх пакідае: сусветнаму тэатру аднолькава патрэбныя і акцёры, і персанажы. Кожны чалавек і кожная рэч існуе ў гэтым свеце адразу на сваім месцы і на чужым.

Усялякая карціна (а ў акцёра — роля) — гэта таксама партрэт самога мастака, напісаны тымі прадметамі, з якіх складаецца нацюрморт ці пейзаж. А з іншага боку, намаляванае мастаком дрэва — гэта намаляваны дрэвам партрэт мастака (увогуле напісаць што-небудзь можна толькі ў сааўтарстве з матэрыялам). Заўважыць гэта нам досыць цяжка, хаця мы з лёгкасцю пагаджаемся, што ўсе рэчы, ператвораныя чалавекам у выявы, робяцца чалавекападобнымі (антрапаморфнымі): чалавек творыць "па вобразе і падабенстве сваім". Напэўна, і рэчы ствараюць чалавека па сваім падабенстве: дрэва бачыць у чалавеку, зразумела ж, іншае дрэва. Калі мастак перапісвае лес на аркуш паперы — дрэвы дапамагаюць яму паказаць у гэтых рысах і растушоўках самога сябе. І ў тэатры не толькі акцёр прадстаўляе на масніцах той ці іншы персанаж: персанаж сам іграе свайго выканаўцу, разгортвае па чарзе перад публікай той ці іншы бок асобы акцёра.

Праз вочы акцёра на нас пазірае таксама той персанаж, якога ён прадстаўляе на сцэне. Акцёр — гэтаксама як партрэт або кніга — празрысты з абодвух бакоў: ён павінен не толькі паказваць на сваім прыкладзе іншага чалавека, але і глядзець для яго. Напэўна, чалавек пасля смерці працягвае жыць і старэць. Ці не таму, дарэчы, адну і тую ж ролю ў розныя эпохі іграюць па-рознаму, нібыта даўно сканалы чалавек працягвае бачыць, адчуваць і нешта там сабе думаць, змяняючыся з цягам часу і надвор'я разам з паўнакроўнымі людзьмі? Ператвораны ў набор рысаў, словаў ці жэстаў, ён зазірае ў цяперашні час кожны раз, калі яго нехта малюе, цытуе або прадстаўляе на сцэне.

Мне здаецца, чалавек не памірае дарэшты. Раней ці пазней усе, абсалютна ўсе мае думкі, пачуцці, учынкі паўторыць ва ўласным жыцці хто-небудзь іншы. Дакладней — многія іншыя людзі ўзновяць хто асобную думку, хто нейкі жэст або адну з маіх звычак.

Ва ўсе часы на зямлі разыгрываюцца адны і тыя ж п'есы: змяняюцца дэкарацыі, пастаноўшчыкі і акцёры, а вось персанажы застаюцца.

І таму кожны з нас — бессмяротны.



Яўген ГУЧОК

АЎТАПАРТРЭТ

* * *

Здаецца, тысячу гадоў жыву,
Але ж здаецца тут жа,
Што шчэ й не пачынаўся я.

* * *

З надрэзу на дрэве жыцця
Падаюць кроплі на зямлю...
Можа, і я сярод іншых адтуль?

* * *

Яшчэ, бывае, адчуваю,
Што нейкая бязвольная істота
Разлеглася ўва мне і выцягнула ногі.

* * *

Парушана ў душы субардынацыя...
Спачатку — я у ёй,
А ўжо пасля Сусвет.

* * *

Я, як і ўсе, пралаз шукаю часам
І сам таму тады
З'яўляюся пралазам для кагосьці.

* * *

Мяне ў гэтым свеце — то няма,
А то адзін я
І наўкол — нікога.

* * *

Як толькі ўліваюся ў хаўрус,
Ў сабе я пачынаю
Сумнявацца.

* * *

І як бы я адзін ні заставаўся,
Заўсёды адчуваў ў сабе
Натоўпу рэшткі.

* * *

Чым больш размашыста жывеш,
Тым больш сябе
Губляеш.

* * *

Мая прысутнасць у натоўпе
Шчэ больш дае мне адчуванне,
Што разам з ім іду я па сабе.

* * *

Як знешняга мяне не будзе,
То дзе ж унутранаму мне
Трымацца?

* * *

Нікчэмнасць, што ўнутры мяне,
Мяне ж так часта распірае;
А штосьці значнае — замкнецца і маўчыць.

* * *

Палітыка спрамляе мне жыццё,
Нібы бульдозер рэчку,
У якой знікаюць і гарлачыкі, й малькі.

* * *

І ўсё ж сэрца маё —
бел-чырвона-белага
Колеру.

* * *

Калі душа надпоратай бывае,
Чаго ў яе тады
Не трапіць?

* * *

Дольшчык і іншага свету,
Чаму я так мала
Маю святла?

* * *

Не знешняй прорвы я баюся,
А той, што унутры
Мяне.

* * *

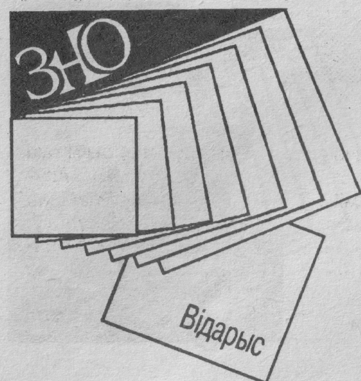
Сораму прысутнасць ува мне
Мне ж і дае пачуць сябе
Асобай.

* * *

Я — дыск у пазваночніку Сусвету
І гэта памятаць павінен пастаянна,
І гэтым ва учынках ўласных кіравацца.

* * *

Малю не аб тым, каб даўжэй на зямлі
заставацца,
Але каб, хоць і хутка,
Ды лёгка адсюль пайсці.





У гэтым выпуску «ЗНО» — фотаработы Генадзя ЖЫНКОВА



НА ПАРОЗЕ XXI СТАГОДДЗЯ

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 8 — 9)

Грамадская містэрыя, як і культавая, павінна была збудаваць свой храм, каб мець больш шырокія магчымасці ўздзейнічаць на гледача і тым самым пашыраць сферу свайго ўплыву. Узнікненне тэатральнай пабудовы было непазбежным, хаця стацыянарныя тэатры з'явіліся значна пазней, чым тэатральныя групы, якія доўгі час абыходзіліся часовымі памяшканнямі.

3. Тэатральны будынак — храм грамадскай містэрыі. Храмам называць яго зусім натуральна, бо і ў форме, і ў змесце ён мае шмат агульнага з культавым збудаваннем: ахвярны алтар у цэнтры амфітэатра, вакол якога адбываюцца ўсе падзеі, ахвярапакладанне, паяднанне (памазанне) гледачоў крывёю трагічна загінуўшых герояў і г.д.

З грамадскай містэрыі пачынаўся і антычны тэатр, хаця ён меў яшчэ шмат агульнага з рэлігійнай містэрыяй. Вядома, што Эсхіл і Сафокл былі жрацамі, прайшлі ініцыяцыі, валодалі культавымі ведамі. Незалежна ад іх унёску ў канчатковае фармаванне прафесійнага тэатра, яны яго фармавалі з дапамогай элементаў, напрацаваных у рытуальна-сакральных рэлігійных містэрыях.

Эсхіл стварыў шэраг новых тэатральных прыёмаў, якія ён запазычыў з вядомых яму культавых рытуалаў. Гэта датычыцца нават анаграм у паэтычным тэксце, якія _-з'яўляюцца носьбітамі магічнага сэнсу і ўяўляюць сабой вербальную маску.

Сафокл ужо аддаляе грамадзянскую містэрыю ад культавай, ён робіць яе больш дэмакратычнай, замест самаахвярнага бога (Праметэй) выводзіць на сцэну смяротнага героя. Яго персанажы, героі міфаў, змагаюцца за ўсталяванне грамадзянскіх, дзяржаўных і маральных законаў. І хаця праз ахвярны лёс герояў трагедыі Сафокла таксама адсылаюць нас да культавых містэрый, але сувязь тэатра Сафокла з культавымі актамі ўжо значна слабейшая, чым у Эсхіла.

4. Завяршэнне фармавання таго, што мы сёння называем прафесійным тэатрам, адбываецца, на маю думку, у Эўрыпіда. Ён першы, з вядомых нам драматургаў, скараціў да мінімуму функцыю хору (найбольш выразны элемент грамадзянскай містэрыі), і ў яго трагедыях героі ўжо не прыносяцца ў ахвяру законам Сусвету, а караюцца яго законамі за сваю чалавечую жарсць. Інакш кажучы, трагедыі Эўрыпіда — гэта мадэляванне (мімезіс) лёсу чалавека і яго пачуццяў.

Натуральна, Эўрыпід таксама захоўвае агульную рытуальную аснову ў сваіх трагедыях, але гэта аснова будзе заставацца ў подзе тэатра на ўсіх этапах яго развою — у сучасным тэатры таксама.

Паралельна з тэатральнай формай ці не заўсёды існавала "малая" тэатральная форма, адрозная ад містэрыі; і хаця яе роднасць з культам бясспрэчная, але разгортвалася яна ў іншым, пабытова-сацыяльным накірунку. Я маю на ўвазе пантаміму і яе выканаўцаў — мімаў, а пазней — гістрыёнаў, пра існаванне якіх мы ведаем з ацалелых рэшткаў этрускай культуры.

Камедыя як тэатральная форма — гэта тэма асобнай гаворкі. У адрозненне ад трагедыі камедыя ёсць высокаарганізаваным нацыянальным відовішчам. На маю думку, камедыя стваралася пад уплывам сацыяльнага заказу, бо была вельмі прыдатным інструментам для фармавання пэўнай ідэалогіі.

Са сваёй формы і выяўленчых сродкаў камедыя зусім не нагадвае містэрыю, але гэта не адмаўляе яе паходжання з культавых рытуалаў.

Як нам вядома з дайшоўшых да нас крыніцаў, яшчэ падчас народных містэрый агульная весялосць раз-пораз перапынялася журботнымі ўспамінамі пра дзядоў. На гэтай перамене эмацыянальнага настрою былі пабудаваны містэрыі і самой Дземетры. Чым забавіць народ? — гэтае пытанне было адным з асноўных ва ўсялякай дзяржаўнай палітыцы. І камедыя як найлепей падыходзіла да гэтай ролі. (Падчас свята, на пачатку тэатральнага дня, перад усемагутнымі багамі кленчылі, а пазней, у камедыях, з іх кпілі. Гэта была своеасаблівая форма тыраніі: гледача спачатку запалохвалі містычнымі жахамі, а затым бавілі пабытовымі сюжэтамі.)

У конкурсны дзень пасля трох трагедый надыходзіў час сатырычнай драмы, дзе праблема ахвярапакладання здымалася сама па сабе, а завяршала фэст камедыя, у якой знаходзілася месца як трагічнаму, так і камічнаму. А вынікам усяго тэатральнага дня было сакральна-рэлігійнае ачышчэнне, якое Арыстоцель назваў катарсісам.

Арыстоцель увогуле лічыў, што асноўная функцыя тэатра менавіта ў тым, каб стварыць сітуацыю катарсіса. Здзейсненае ў душы гледача трагічнае перажыванне павінна прынесці палёгку, вызваліць месца для светлых радасных пачуццяў.

* * *

Толькі ў мінулым стагоддзі канчаткова сфармавалася прафесія рэжысёра як адна з формаў самасцвярджэння чалавека. У пэўным сэнсе рэжысёр у тэатры быў заўсёды, але раней ён выконваў хутчэй ролю арганізатара відовішча, а не ўласна рэжысёра. Хаця яго значэнне падчас рэлігійна-культавых прадстаўленняў у антычнасці і сярэднявеччы было вельмі істотным.

Метафарычнае мысленне і гранічная сімвалізацыя сучаснага прафесійнага тэатра ў значнай меры звязана з інстытутам прафесійнай рэжысуры. Падобна жрацу сакральнай містэрыі, рэжысёр — жрэц містэрыі грамадзянскай, ён выяўляе і фармуе грамадзянскія стэрэатыпы.

У XX стагоддзі склалася і новая тэатральная мадэль — інтэлектуальны тэатр, які трансфармаваў законы класічнай трагедыі: матэрыяльна-фізічную смерць замяніў маральнай і г.д. Але нягледзячы на трансфармацыю асноўных элементаў, як ні дзіўна, уласная логіка інтэлектуальнага тэатра вяртае яго да найстаражытных пачатковых формаў, рэанімуе міфалагічныя, містычныя і іншыя элементы сакральнага рытуалу.

У эпоху татальнага сінтэзу, калі тэатр імкнецца выкарыстоўваць усе верагодна-магчымыя формы, рытуал з'яўляецца лепшым для гэтага прыкладам, бо ў ім ад пачатку закладзены татальныя сінтэтычнасць і поліфанічнасць. У пэўным сэнсе рытуал — гэта ўвесь чалавек. Найперш цела чалавека (яго пластыка) яднае "пампезнае" тэатральнае відовішча і прымітыўны рытуал. А розніць іх тое, што пампезнае відовішча пачынае апранаць агаленае цела, з чаго губляецца яго непасрэднае свячэнне, натуральная пластыка і г.д. Кампенсацыя стратаў адбываецца праз "тэхнічную мімікрыю", штучнае святло, колер, музыку.

Рысы характару чалавека ў значанй ступені залежаць ад таго натуральнага асяродку, дзе чалавек фармуецца як фізіялагічны механізм. Таму толькі праз нацыянальную этнапсіхалогію можна вытлумачыць феномен нацыянальнай культуры і чалавека як носьбіта першапачатковага нацыянальнага рытуалу.

У XX стагоддзі сакральнае і містычнае прызначэнне тэатра шматкроць павялічылася. Яно выяўляецца ва ўсім, нягледзячы на пераслед тэатра царквой (і адначасна ўтоеную эксплуатацыю). Палітыкі сёння выкарыстоўваюць у сваёй практыцы ці не ўсе сакральныя элементы тэатра. Многія формы тэатральнай гульні нават леглі ў аснову аздараўленчых прыёмаў, якімі карыстаюцца розныя медыцынскія ўстановы для лячэння хворых. Сапраўды, увесь свет ператварыўся ў сцэну аднаго бясконцага спектакля.

Разам з тым ва ўласна тэатры, нягледзячы на развой тэатральнай тэхнікі і машынерыі, на першы план выходзіць "нішчымніца формы", якая ў нейкай меры кампенсуецца вяртаннем на сцэну маскі. Маску як быццам наноў вынайшлі тэарэтыкі і практыкі тэатра XX стагоддзя і скарыстоўваюць яе не толькі для прафесійнай сцэны, але і для вучэбнага працэсу. Хаця тут трэба заўважыць, што аднаўленне ролі маскі адбываецца праз пераймание тэатральнай традыцыі Усходу, а еўрапейская культура маскі па-ранейшаму застаецца ў нерушы.

Аднак колькі б мы ні зважалі на тэатралізацыю жыцця ў XX стагоддзі, на рост эксперыментальных студый, развой вербальных і невербальных прыёмаў, пластычных і драматургічных формаў, — відавочна, што сучасны тэатр патрабуе радыкальнага абнаўлення. І, напэўна, гэта абнаўленне магчыма толькі на аснове універсальных, сінтэтычных мадэляў мінулага...

* Тэкст падаецца ў скарочаным выглядзе.